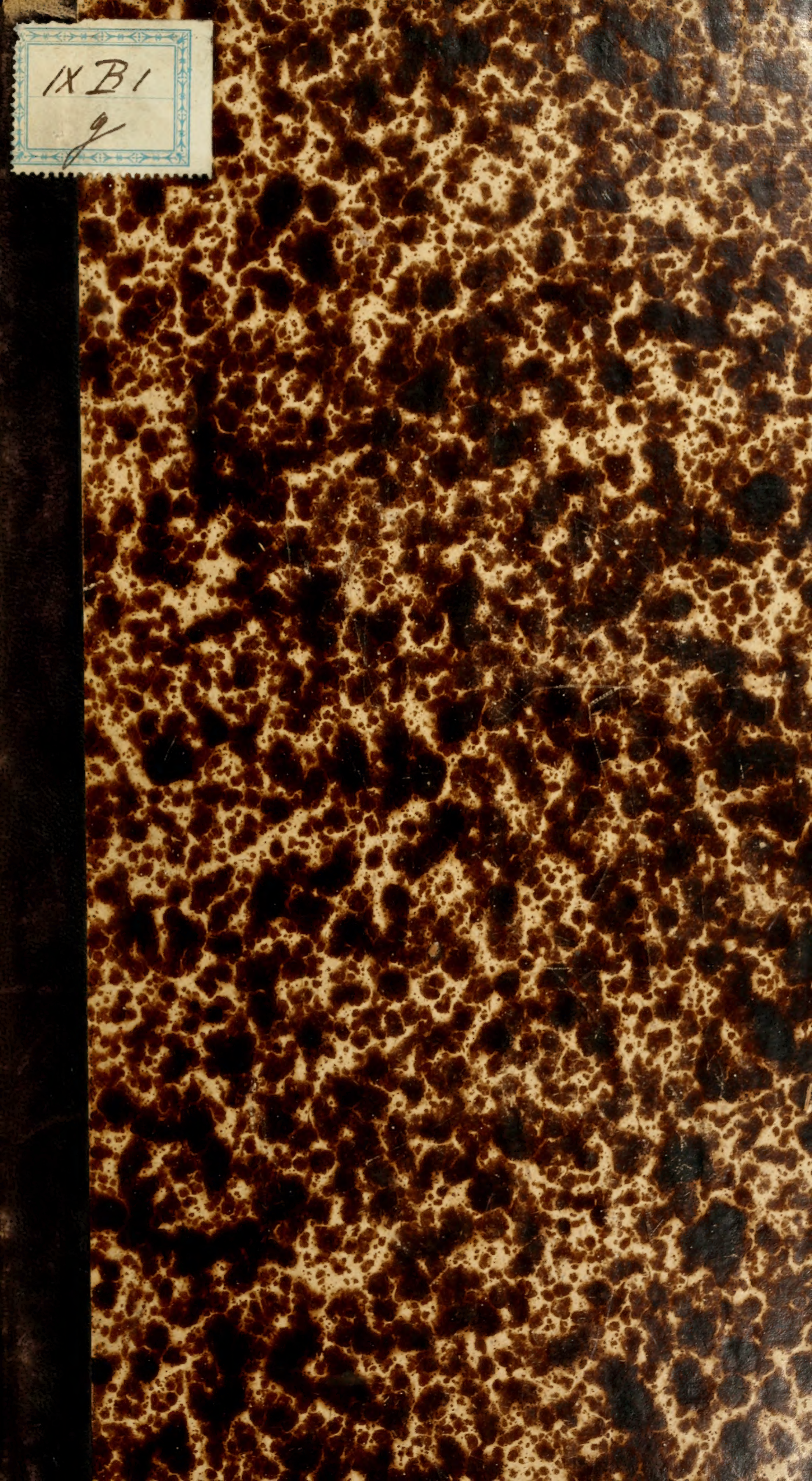






Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,

Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Siebenter Band.



Leipzig,

Verlag von E. A. Seemann.

1872.


LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Inhaltsverzeichniß des VII. Bandes.

Text.

Kunstliteratur.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche, Lithographien und Radirungen.

Holzschnitte

1. Porträts

2. Kunstwerke*).

3. Vignetten und Initialen.

*) Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besonderen Blättern gedruckt.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

William Hogarth.

Von Carl Justi.



„Wann wird man in Deutschland endlich aufhören, Hogarth's Kupfer zu betrachten und nachzustechen, und sie denen überlassen, welchen sie allein gehören? Welchen Theil haben wir an Hogarth! Das Interesse für ihn paßte in eine Zeit, wo unsere Eigenthümlichkeit vorzüglich darin bestand, das Fremde besser zu kennen, gläubiger zu verehren, als die Fremden selbst, wo es, wie Lessing bitter höhnte, des Deutschen Charakter schien, keinen Charakter zu haben. Freilich, die auf der Höhe des Völkerlebens stehen, die Erleuchter und Befreier der Menschheit, diese ragen in eine Region hinauf, die aller Eigenthum ist; und so mögen wir an Shakespeare, Bacon und ähnlichen noch ferner das Bedürfniß des Heroenkultus befriedigen. Allein wo man in den Niederungen wandelt, da erklären wir es für altmodisch. Es giebt sehenswürdigere Schauspiele als den Pöbel von London, denn diesen malte uns Hogarth, den gesellschaftlichen und vorzüglich auch den moralischen, den in Kattun und Lumpen, und den in Sammt und Seide. Wir begreifen den Werth, welchen so treue Gemälde von Nationalsitten und -Unsitten, Hahnenkämpfen und Hustings für den Insulaner haben müssen; für uns sind diese Scenen fremd und abstoßend, zumal wenn sie den Stempel einer verderbten Zeit und das Kleid abgeschmackter Verbildung tragen. Was aber die Hauptsache ist, in welchem Geist ist das alles aufgefaßt! Auch doch im Geist des Pöbels, aller der hartköpfigen Vorurtheile John Bull's gegen Franzosen, Katholiken, Dissenters und Parias aller Art, des Pöbels, der stets Pereat brüllt über alles, was fremd, absonderlich, hochstehend oder gefallen ist. Nicht einmal die Kunst, die ihn so reich begabt, hat Hogarth anders denn als Mittel zu ihr fremden Zwecken zu betrachten gewußt. Und sollen wir am Ende gar von Grillen querköpfiger Engländer Aufschluß über das Wesen des Schönen und die Geheimnisse der Kunst von Hellas erwarten? Nein, lassen wir es endlich einmal gut sein, durch unseren Optimismus fremder stolzer Beschränktheit Ideen und humanen Werth zu leihen, und mit gelehrter Gründlichkeit ihre Marotten in Vernunft

umzudeuten. Denken wir an Göthe, der doch gewiß sonst gern weltbürgerlich tolerant alles gelten ließ an seinem Platz. Er konnte den Beifall eines solchen Mannes in Deutschland mit seinen einfachen reinen Zuständen nur der Tradition zuschreiben, die einen von seiner Nation hochgefeierten Namen auch auf dem Kontinent geltend gemacht habe; dem Sammlerinteresse der Seltenheit ferner und der Bequemlichkeit, zu Betrachtung und Bewunderung seiner Werke weder Kunstkenntniß noch höheren Sinn zu bedürfen, sondern allein bösen Willen und Verachtung der Menschen mitbringen zu dürfen."

Wahr ist, der Beifall dieser Blätter in Deutschland kommt zum Theil auf Rechnung der früheren Vorliebe für die englische Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, als man ein Gegengewicht gegen die Abhängigkeit vom französischen Geschmack in einer neuen Abhängigkeit suchte. Die Kunst der englischen Romandichter hatte uns eingenommen für Zustände, die uns unmittelbar ohne das Medium der Literatur vielleicht anders berührt haben würden; man erfreute sich, diese Gesellschaft nun auch einmal sichtbar leibhaftig zu sehen. Im vorigen Jahrhundert war der geistige Verkehr zwischen den Völkern sehr lebhaft; nicht bloß Deutsche, auch so abgeschlossene Nationen wie die Engländer und Italiener besaßen Schriftsteller, die durch Wahlverwandtschaft und Sympathie mit einem fremden Volksgeist zu nationalen Dolmetschern für Mit- und Nachwelt vorausbestimmt schienen. So bei uns Georg Christoph Lichtenberg, den man fast den englischen Humoristen anreihen möchte. Durch Geschmack, Kenntnisse, Idiosynkrasien war er wie geschaffen, uns Hogarth nahe zu bringen, das Abstoßende zu vertuschen, das Gute in die beste Beleuchtung zu setzen; ohne Zweifel hat der Reflex von dem Feuerwerk deutschen Witzes aus der Feder unseres Göttingischen Aesop auf die grobkörnigeren Erfindungen des englischen Malers einen ihnen eigentlich fremden Schimmer von Geist geworfen. Kant macht einmal die Bemerkung, „der Deutsche erkühne sich oft nicht, Original zu sein, auch wenn er dazu alle Talente habe"; er scheint oft nachahmen zu müssen, um seine Originalität zu finden. Lichtenberg hat sonst nur Bausteine zu Schriften hinterlassen; sein einziges Buch war die Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. So kam es freilich, daß (nach Jean Paul) „auf seinen vier glänzenden Paradisflüßen von Witz, Ironie, Laune und Humor auch immer ein schweres Lastschiff von gelehrter Ladung segelte". Hogarth's beste Sachen waren Illustrationen zu selbsterfundenen Geschichten; diese Illustrationen wurden der Text zu Lichtenberg's Kommentar; aber der Kommentar war so bedeutend, daß er für uns wieder Text wurde, und wir nun den Text als seine Illustration betrachten. Hat nun Hogarth durch ein solches Originalwerk bei uns wo nicht Bürgerrecht doch Beisassenrecht bekommen, so sind wir wohl zu dem Versuch berechtigt, (so schwer es für den Nichtengländer sein mag) ihn ohne Gunst und Abgunst als geschichtliches Erzeugniß seines Jahrhunderts und seiner Nation zu verstehen.

I.

Die Familie Hogarth's stammte aus Westmoreland, wo seine Vorfahren Freisassen waren. Sein väterlicher Oheim war ein unter dem Namen Auld Hogart dort noch lange nach seinem Ableben bekannter Volkspoet, der im Dialekt Bauernstücke dichtete, die mündlich fortgepflanzt wurden; das berühmteste war die „Eroberung Troja's". Jack Pudding machte darin den Censor der Nachbardörfer; seine Späße waren nicht die feinsten. Der Vater wurde Schulmeister in London, lebte daneben von Korrekturen, schrieb auch ein lateinisch-englisches Wörterbuch und grammatische Disputationen. Außer zwei Töchtern wurde ihm ein Sohn, den 10. November 1697, geboren.

Dieser hat selbst Winke über seine Bildungsgeschichte aufgezeichnet. „Die Feder meines

Vaters (schreibt er in den Anecdotes of himself), gleich der so mancher andern Autoren, machte ihm nicht möglich, mehr für mich zu thun, als mich bis dahin zu bringen, wo ich für mich selbst sorgen konnte. Da ich von Natur ein gutes Auge hatte und Vergnügen am Zeichnen fand, so machten mir Schauspiele (shows) aller Art ungemein viel Spaß; und der kindliche Nachahmungstrieb war bei mir sehr stark." Er ward mit fünfzehn Jahren einem Silberschmied, Ellis Gamble, in die Lehre gegeben und mit Graviren von Namenszügen, Wappen beschäftigt. Die Bemalung der Paulskirche und des Greenwichhospitals erweckte in ihm die Lust, Kupferstecher zu werden. Er trat in die Malerakademie des Sir James Thornhill und erwarb sich da seine technische Ausrüstung für die Malerei.

Aber alles, was ihm von englischer Kunst entgegentrat, mißfiel ihm und brachte ihn früh auf den Gedanken, seine eignen Wege zu gehen. Für eine derbgesunde, auf das Lebendigwahre gerichtete Natur hatte allerdings die sogenannte englische Schule wenig Anziehendes. Erst seit kurzer Zeit hatte man überhaupt angefangen, von einer solchen zu sprechen. Im Zeitalter der Tudors, unter Karl I. hatte man sich begnügt, die Holbein, Rubens als Gäste einzuladen und fremde Meisterwerke in Galerien zu sammeln. Dieser Schule war also nicht beschieden, aus eigenen Keimen zu wachsen und zu reifen, sie stand gleich in ihren Anfängen unter dem Druck einer fertigen fremden Kunst. Es kam nie zu einer Schulüberlieferung, die den Künstler trägt und hält und ihm die schwere, ja dem Einzelnen unlösbare Aufgabe erspart, sich einen Stil zu schaffen. Denn die große Kunst ist das Werk der Zeiten; ihr Gipfel, die Schönheit, zwar die Geburt eines Moments, aber eines Moments, den die Jahrhunderte vorbereitet haben. Die Folge war, daß die englische Kunst zwischen zwei Klippen kam. Entweder der Einzelne griff auf's Gerathewohl in das unendlich Mannichfaltige der Natur, er selbst der unendlich Beschränkte; oder man zog aus dem, was zur Zeit für das Vollkommene galt, einen konventionell idealen Stil; man brachte die Kunst der großen Meister in einen Auszug und auf Anweisungen. Beide Richtungen müssen sich ebenso unvermeidlich aufeinden wie hervortreiben. Die Engländer begannen mit jener breiten, freien, flüchtigen, auf den Eindruck in die Ferne berechneten Behandlung, welche sie den Epigonen der italienischen Akademie abgesehen hatten. Der angesehenste Maler Englands im vorigen Jahrhundert, Sir Joshua Reynolds, brachte den nationalen Idealismus auf eine Theorie, nach welcher der historische Stil in der Wiedergabe der großen Züge bestünde mit Weglassung der Einzelheiten und ihrer genauen Nachahmung. Die mittleren oder Centralformen soll er uns vorführen, Gattungstypen, die vollkommner sind als irgend eine Person; abthun soll er zeitlich und räumlich bedingtes Detail jeder Art. Kein Gedanke aber ist Reynolds fataler als der, daß es eine Erfindung im eigentlichen Sinn, ein Schaffen gebe. Erfindung ist nichts als eine Verknüpfung des früher Gelernten, Angesammelten; der eigentliche Weg zur Erfindung der Verkehr mit den Erfindungen Anderer. Und hier empfiehlt er in erster Linie Michelangelo (dann erst Raphael), ihm glaubt er jene Theorie von den detaillosen Centralformen abgesehen zu haben. Es traf sich, daß bald hernach wirklich ein junger Maler in England auftrat, Heinrich Füßli, der Freund Lavater's, der eine gespenstische Wiederbelebung dessen vollbrachte, was man michelangeleske Wildheit und Schrecklichkeit nannte.

Bei dem obligaten Sammlereifer der privilegirten Klassen gewann das Kennerurtheil und der Liebhabergeschmack Einfluß auf die Praxis; man wünschte sich à la Dyck gemalt zu sehen, d. h. in hispanischer Tracht und mit affektirter Eleganz der Haltung. „Die Maler der Restauration, sagt Hazlitt, die Lely, Kneller, Hudson gossen allen Reichthum der Formen, Züge, Charaktere, des Ausdrucks und der Handlung in dieselbe künstliche Schablone vermeinter Grazie und modischer Fadheit." Aehnliche summarische Anweisungen gab es für

Landschaften im Stil Claude's. So treffen wir in England gleich in den Anfängen eine todtgeborne Kunst, deren ideale Puppen mit ihren flauen Formen dann natürlich die heftigsten Gegenwirkungen anreizten. Es kamen dann sogar solche, die da meinten (wie z. B. John Ruskin, der Apostel des Präraphaelitismus), daß auch die, an welchen man sich durch jene gottverlassene Nachäffung versündigt hatte, z. B. Raphael, seine Kartons nach solchen Recepten à l'anglaise gemacht habe.

Ohne Zweifel nämlich widerstrebt diese Art von Idealismus dem englischen Naturell mehr als irgend einem anderen. Die Engländer haben schon in den Tagen der Scholastik die Lehre zur Geltung gebracht, daß es nicht nur in der Natur, sondern selbst in unserem Verstand nur Individuen giebt, und daß Allgemeinheit bloß Namen zugeschrieben werden kann. Von England aus wurde in der modernen Zeit ein neues Weltalter auf Grund der Beobachtung der Natur verkündigt, und dem Menschen als Diener und Dolmetscher der Natur verheißen, daß er die Natur durch Gehorsam beherrschen werde. Zur Beobachtung gehört nicht nur die Kunst zu sehen, — gute Sinne, fähig, sehend die Natur zu fragen und zu sehen, was sie versteckt, sondern auch die Kunst das wirklich Gesehene von den Zuthaten des Beobachters zu trennen, — von den Entstellungen des unebenen geistigen Spiegels, nach Bacon. Es gehört ferner dazu ein Interesse an dem Thatsächlichen als solchen; das nur da vorkommt, wo besonnene Nüchternheit mit Beweglichkeit des Geistes beisammen ist. Die eigenthümlichen Vorzüge englischer Kunst und Wissenschaft wurzeln in ihrer Begabung zur Beobachtung. Hatten sie nun Philosophen in diesem Sinn gehabt, stand dieses Talent im reichen Kranz ihrer Dichtung stets voran — noch eben war der Roman als Gemälde des Lebens der Gegenwart geschaffen worden — sollte dieser nationale Geist nicht auch in der Malerei einmal zur Geltung kommen?

Es traten auch wirklich solche auf, die uns entschädigen durch eine Schärfe der Beobachtung, ein Hinabgehen in's Individuellste der Charakteristik und der Sprache der Seele, durch ein Erhaschen des Flüchtigsten in Bewegung und Mienenspiel, durch ein Interesse lebendigen, naturwahren Inhalts, wie sie kaum anderswo zu finden sein dürften. Und zu denen, die durch ihr Naturell bestimmt waren, die Manier und die Modegrazie, als self made men, zu durchbrechen, gehörte Hogarth. Er wird uns von Zeitgenossen geschildert als eine kerngesunde angelsächsische Natur, von großer Redlichkeit und Wahrheitsliebe, von scharfem eigenem Urtheil und trotziger Selbständigkeit, bis zur Bornirtheit; heftig, aufbrausend gegen Widerspruch, ohne höhere Geistesbildung, stand er außerhalb der feinen Gesellschaft. Unvermeidlich war bei einem solchen Charakter die Auflehnung gegen den verbildeten Geschmack. Hätte Hogarth einen theologischen Zug gehabt, so wäre er ein Dissenter geworden. Er ist ein Dissenter in der Kunst.

Hogarth erklärt das Kennerurtheil für das Verderben der Kunst. Dieses beziehe sich nämlich fast nur auf das, was die Meister von einander unterscheidet. In diesen unterscheidenden Manieren auch der Größten aber wollte er nur eine beschränkte, ja fehlerhafte Auffassung der Natur sehen, „einen Beweis ihrer unerschütterlichen Anhänglichkeit an das Falsche, welches das Selbstgefühl in ihren Augen in gültige Wahrheit verwandelt habe.“ Auf den Kunstauktionen säßen stets die stümperhaftesten Maler als Kenner da; und die nach Rom gingen, machten, einmal von dieser Krankheit angesteckt, ebenso schlechte Fortschritte in ihrer Kunst, wie glänzende in der Kennerschaft. Was er aber von der Kennerschaft hielt, sagt sein Ausspruch über die europäischen Galerien, die voll seien von Gemälden, die verdienten in's Feuer geworfen zu werden.

„Es kam mir unwahrscheinlich vor, bekennt er, daß ich durch Kopiren alter Zeichnungen die Fähigkeit zu neuen Entwürfen erlangen werde, die doch mein erster und größter

Ehrgeiz war. Ich versuchte also, mir die Uebung einer Art von technischem Gedächtniß zur Gewohnheit zu machen; indem ich in meinem Innern die zusammenhängenden Theile der Dinge wiederholte, lernte ich sie nach und nach zusammensetzen und mittelst des Pinsels wiedergeben. So erwarb ich mir vor allen meinen Mitbewerbern eine frühe Fähigkeit des geistigen Auges, ohne frostiges Kopiren alles, was ich nachahmen wollte, gleich festzuhalten."

Mehrere Jahre mußte sich Hogarth indeß zu einer sehr bescheidenen Ausnutzung seines Talentes bequemen. Er hat Schilder für Kaufleute gemalt, sogenannte redende Wappen, mit mythologischen und historischen Personen und Scenen. Einige Zeit erfreute er sich einiger Beliebtheit als Bildnißmaler durch eine von ihm erfundene Art Familien- oder Konversationsstücke; aber seine Neigung zu sehr deutlicher Charakteristik, die zuweilen in's Lächerliche fiel, verdarb ihm was sein Glück im Treffen gewonnen hatte. Ein häßlicher Lord, der sein Porträt nicht annehmen und bezahlen wollte, wurde mürbe gemacht durch die Drohung, dasselbige Mr. Hare, dem berühmten wild beast man zur Ausstellung zu überlassen. Eine Vorübung anderer Art war die Illustration. Er stach und ätzte Vignetten, Titelbilder u. dergl.; sein Muster war Jaques Callot, wohl sein erstes und einziges künstlerisches Vorbild. Man könnte ihn einen in's Englische übersetzten Callot nennen. Die Radirungen des Nanziger Kupferstechers sind für das französische Leben des siebzehnten Jahrhunderts eine ebenso unschätzbare Quelle, wie die Hogarthischen für das Londoner des achtzehnten. Die bekannteste seiner Illustrationen war Samuel Butler's Hudibras, eine Satire auf die Puritaner. Gewiß Leute, die für die Satire bestimmt waren, aber sie verdienten eine edlere. Deshalb erweist man dem Hudibras zuviel Ehre, wenn man ihn mit dem Don Quixote vergleicht. Das erste Abenteuer des närrischen Heiligen endigt damit, daß er wegen eines Attentats auf eines der heiligen Rechte John Bulls, eine Bärenhatze, in den Block gelegt wird: man kann das ganze Gedicht ein In Block legen in Versen nennen.

Endlich kam Hogarth auf den Einfall eines frei erfundenen Werks, in dem die ganze Keckheit seines Wesens und die Neuheit seiner Weise mit einem Male zum Vorschein kamen. Er hatte die Idee, das Leben einer Dirne in einer Serie von Bildern herauszugeben. Das Skandalöse, das doch hier durch die sichtliche moralische Tendenz einen Freipaß erhielt, die gelungenen Figuren bekannter lebender Personen, zahllose kostbare Einfälle verschafften der Folge einen unerhörten Erfolg. „Er erhielt 12000 Subscribenten dazu; man hat sie zur Beherzigung auf Kaffeetassen gebracht und auf Sonnenfächern dargestellt, zur Beschauung bei der Hitze und zum Darunterwegschielen in der Noth. . . . Theophilus Cibber hat sie als Pantomime auf die Bühne gebracht, und Andere haben selbst einzelne Begebenheiten in derselben zu Operetten ausgesponnen."

Dieser Erfolg gab Hogarth die Gewißheit, daß er hier seine Specialität entdeckt habe. Er veröffentlichte nun noch mehrere Reihen solcher Lebensläufe auf schiefer Ebene, das Leben des Verschwenders, die Heirath nach der Mode, Fleiß und Faulheit, Tom Nero. Die Idee solcher Reihen, in welchen wie in Akten eines Drama's dieselbe Gruppe von Personen wiederkehrt, gehört ihm ganz so eigen wie die künstlerische Behandlungsweise. Auch in dieser hat er weder Vorgänger noch Nachfolger gehabt.

Man würde sich indeß irren, wenn man glaubte, daß Hogarth nun, zufrieden mit der Sphäre, die er sich geschaffen und die er allein beherrschte, andere, höhere Aufgaben der Malerei in bescheidener Selbsterkenntniß anderen, höher Ausgerüsteten überlassen habe. Nein, er war (sagt Reynolds) mit den Grundsätzen des großen historischen Stils so unbekannt, daß er nicht einmal wußte, eine kunstgerechte Vorbereitung gehöre dazu. Er fand sich gerade richtig geschätzt, wenn man ihm erzählte, daß ihn Jemand im Porträt dem Van Dyck gleich-

gemalt habe. Er rief: „There he was right, and so, by God, I am, give me my time and let me choose my subject.“ Er war überzeugt, er würde ein ebensoguter Kirchenmaler wie Guido Reni sein, wenn die Kirche von England nur Kirchenbilder brauchte. Er erklärte, er könne eine ebenso schöne Sigismonde machen wie die, welche Sir Thomas Sebright 1758 als einen Correggio zu Hogarth's Aerger für 404 Pfund kaufte, und er malte eine Sigismonda, die nach Walpole lächerlicher war als irgend etwas, was er je lächerlich gemacht. Er nahm es auch mit Rembrandt auf, indem er zwei Bilder, Paulus vor Felix, herausgab, eins „in der lächerlichen Manier Rembrandt's“, eine ekelhafte Buffonerie, das andere im wahren, hogarthischen Kirchenstyl. Er hat allerdings für jede Figur irgend ein Modell aufgefangen und im Skizzenbuch mit nach Hause gebracht; aber das Ganze ist so haltungslos, daß es aussieht wie ein von Engländern in römischer Tracht künstlich gestelltes Tableau, und man immer wieder zweifelt, ob es nicht doch eine Parodie sein soll. Man gab ihm einst zwei biblische Stücke zu malen für das Bartholomäushospital, den barmherzigen Samariter und den Teich Bethesda; hier kam eine Episode vor, wo der Bediente einer reichen Frau einen armen Patienten wegprügelt. In ergötzlicher Weise macht er seinem geärgerten Künstlerstolz Luft, indem er überall, wo er die Geschmacklosigkeit seiner Helden in der Ausstattung ihrer Zimmer schildern will, neben chinesischen Puppen die crucifixen und Märtyrerbilder der großen Italiener, oder auch die Bauernstücke der Holländer anbringt.

II.

In jenen Lebensläufen aber und den Bildern, die ihnen verwandt sind, scheint Hogarth seinen Kunstkollegen zuzurufen: „Was sucht ihr in der Mythologie, in der Legende, auf der großen Schaubühne der Weltgeschichte nach Stoffen, durch welche ihr die Menschen erheitern, erschüttern, bessern wollt? Warum durchwühlt ihr den Schutt von Griechenland und durchstreift die Straßen von Rom und Neapel? Hier, vor eurem Hause, bewegt sich eine Welt, so reich an Figuren und Handlung, wie ihr sie in keinem Lande der Erde, in keiner ihrer Chroniken finden werdet. Tagtäglich werden vor euren Augen Lust- und Rührstücke abgespielt, die ihr blos etwas in Ordnung zu bringen braucht, um Gemälde zu bekommen, voll der buntesten Mischungen menschlicher Natur, voll der wirksamsten Lehren; wo ihr keinen Ton auf der Scala der Affekte vermissen, und jeden Ton vom breitesten Gelächter bis zur Thräne des Mitleids anschlagen werdet. Wozu das Gold in Peru suchen, da es auf der Straße euer wartet?“

Hogarth war nicht der erste Maler, dem solche Gedanken kamen. Aber es ist etwas anderes, ob sie einem kommen im fünfzehnten Jahrhundert in Florenz, oder im sechzehnten in Venedig, oder im siebzehnten in Neapel und Holland. Die einen fanden eine Gemeinde würdevoller Patrizier, königlicher Kaufleute; andere wunderliche und wunderthätige Volksheilige; noch andere Bettler und Gauner, durch deren Lumpen doch noch etwas von der wilden Anmuth einer reichangelegten Race hervorschien. Und ganz zuletzt noch drüben jenseits des Kanals hatte man angefangen, jene bals und fêtes champêtres zu malen, wo die Grazien der Boudoirs und Coulissen wieder zur Natur und den grünen Bäumen zurückgekehrt sind.

Allein Hogarth will in diese Gemeinde nicht recht passen. Nimmt man z. B. die in Zeit und Kostüm gleichen Watteau und Lancret, in was für grotesk-schwerfällige Dinger haben sich diese Reifröcke, Schönpflästerchen, Perrücken, Aufschläge, Schnallenschuhe verwandelt bei dem Engländer! Bei den Franzosen war es etwas wie Flügel, Fühlhörner und ähnlicher Bewegungsapparat leichter Insecten.

Das englische Leben hatte damals noch etwas von der Romantik, die man jetzt in

Sicilien und Andalusien aufsuchen muß. Berittene Straßenräuber beunruhigten noch die Landstraßen nach London, z. B. die Hunslowhaide. Allein die britischen highwaymen, Spieler, Matrosen, gleichen wenig ihren calabresischen Kollegen bei Caravaggio und Moïse Valentin. Uebermäßig oft begegnet uns bei Hogarth jener widrig häßliche Typus mit den starken Backenknochen, der gepletschten Nase, den schielenden Augen, dem breiten Mund.

Am nächsten scheinen Hogarth die stammverwandten Holländer zu stehen; aber ihre Volksscenen, auch die tollsten, sind stets aufgefaßt mit Heiterkeit, ohne satirische Schärfe; vor allem aber, sie sind Maler, nichts als Maler, sie rechnen auf ein Auge, das ihre malerischen Finessen schmecken kann, und was den Inhalt angeht, so überlassen sie sich unbesorgt dem Variiren sehr weniger und sehr einfacher Themen.

In den Sitten der hogarthischen Gesellschaft ist noch die Nachwirkung des stuart'schen merry reign zu verspüren. Es ist die goldne Zeit des Rouéthums. Der Cynismus, mit dem man sich von der lästigen Heuchelei erholte, hat übrigens ebenfalls etwas von Kopie: importirte Laster, Liederlichkeit nach dem System. Lord Mahon giebt uns ergötzlich-scheußliche Züge davon, wie man sich damals der Bildung und Sitte schämte. Die alte Herzogin Sarah Marlborough wandte sich spöttisch ab, als man ihr von Büchern sprach, Karten und Männer seien ihre Bücher. Ein schottischer Lord nannte die Konversation das Hauptverderben (bane) der Gesellschaft; ein anderer, Lord Carnarvon, definirte die Wälder als dasjenige Produkt der Erde, welches die Natur für die Spielschulden bestimmt habe, und wirklich wurden damals die stattlichsten Wälder gefällt, um solche Vergnügen der hochgebornen Gesetzgeber zu bestreiten. Weinhandel galt in Schottland für den einzigen, den ein Adliger ohne Verlust von Kaste betreiben könne. Dabei verschlingt sich überall die civilisirte Barbarei mit der naturwüchsigen Rohheit. Die Strafgesetzgebung war grausam; bei der Prangerstrafe steinigte der mob den Deliquenten zuweilen zu Tode; im Jahre 1746 ragten die Köpfe der schottischen Jakobiten am temple-bar, und man beschaute sie durch Gläser, die an Ort und Stelle verliehen wurden.

In eine solche Welt führt uns Hogarth. Wie unter Führung des hinkenden Teufels des Lesage sehen wir hinein in Punschgesellschaften, Spielhöllen, Poetenstübchen, in den Keller der Straßenräuber, in das Sterbezimmer der Nymphe von Drurylane. Er zeigt uns hier Dinge, die noch Niemand gewagt hatte zu zeigen, die ein italienischer Maler schwerlich über sich hätte bringen können zu zeigen. Es ist nicht die Sinnlichkeit, die Leidenschaft, also immer noch ein Feuer, wenn auch ein irdisches, unreines; es sind nur die Verwüstungen, die das Element angerichtet hat, die blödsinnige Erschlaffung, die hartgestampfte Verruchtheit, die zusammenfahrende Gewissensangst; kein Maler hatte bisher Bilder physischer, moralischer und geistiger Krankheit und Verkommenheit in dieser gräßlichen Wahrheit zu enthüllen gewagt. Wir danken es den großen Meistern, daß sie uns den Stempel des Göttlichen auf Menschengestalt und Menschenstirnen zeigten, und halten dieß für etwas so Köstliches, so Unersetzliches, daß wir aus Dankbarkeit die Kunst erheben möchten, indem wir dieß für ihre Bestimmung erklären. Hogarth malt mit unerreichter Grausigkeit den Stempel, den das Böse dem menschlichen Antlitz aufdrückt. Erschreckend, erbarmungslos, niederschlagend ist Hogarth's Wahrheit. Nimmt man alles zusammen, so begreift man, daß Viele beim ersten Anblick dieser Bilder ganz unglücklich werden, von ihnen im Traum wie vom Alp verfolgt werden, wie reizbare Menschen, die zum erstenmal ein anatomisches Theater oder ein Hospital für Incurable oder einen Bagno gesehen haben. Was für ein Dickhäuter muß der Mann gewesen sein, der das alles Wochen-, Monatelang mit sich herumtragen, entwerfen, langsam ausführen konnte, und dabei nie seine Jovialität verlor!

Bezeichnend ist das Bild der Komödiantinnen in der Scheune, das in der Riepen-

englischen Sammlung ganz sinnreich in den Anfang gestellt ist. Ist es nicht das Programm des Werks, welches den Menschen zeigt hinter den Coulissen, in der Eitelkeit seiner Bemühungen, höhere Rollen anzunehmen, fliegen, Götter spielen zu wollen? Wer aber fühlt, wie sehr unser Leben solcher Illusionen bedarf, wird nicht die Mängel des kümmerlichen Apparats mit schadenfrohem Spott beleuchten und gegen die Kunst auch in ihren letzten Verkümmerungen noch Nachsicht üben.

Die Engländer rechnen zu ihren Nationaltugenden Wahrhaftigkeit, und sie haben sie nöthig, denn nirgendwo ist in den Zuständen so viel Lüge. Sie verweilen gern bei Betrachtung des Gegensatzes von Sein und Schein, äußerem Glanz und innerem Werth. Bacon hat uns wenig über Schönheit zu sagen gewußt, er spricht gegen die Proportionen und gegen die Wahl in der Kunst, also gegen das Ideal: ausnehmende Schönheiten hätten etwas Befremdliches (strangeness in the proportions), ihre Erfindung sei das Werk des Zufalls; die Tugend aber sei ein Juwel, dem eine schlichte Fassung am besten passe; schöne Menschen besäßen selten große Vorzüge, die Natur scheine hier mehr besorgt, Fehler zu vermeiden als Ausgezeichnetes zu schaffen. Hamlet bezweifelt, daß der Tugend der Umgang mit der Schönheit zu wünschen sei; andere Denker haben geläugnet, daß Schönheit mehr sei als ein Name, der bei sehr verschiedenen Dingen umherwandert. Wie oft begegnet uns auch in ihrer neueren Literatur (nicht bloß in der der alten Jungfern), daß den äußerlich in's Ideale gemalten Frauen mit wunderlicher Bosheit die Rollen der Eitelkeit und Seelenlosigkeit, des Lasters und der Albernheit zugetheilt werden. Diese Beobachtung hängt gewiß mit ihrem auffallenden Zurückbleiben in den bildenden Künsten zusammen. Eine Kunst von der Bedeutung der griechischen und italienischen ist schwerlich denkbar ohne den Gedanken von der schönen Seele im schönen Körper, ohne den Glauben, daß das Schöne das Kleid des Göttlichen in der irdischen Erscheinung ist: Wiederschein, Symbol, Erinnerung des Höchsten.

(Schluß folgt.)







Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

X. Familienbildniß von Gonsales Cocques.

Der bekannte Katalog des Museums zu Antwerpen, welcher durch die fleißige und gelehrte Ausstattung seiner Verfasser allmählich die Benennung eines wirklichen Urkundenbuches der flamändischen Malerei erhalten hat, giebt uns in dem Nachtrage der neuesten Auflage (1863, pag. 70 ff.) auch über einen der am meisten geschätzten aber leider in seinen Werken ebenso seltenen Künstler Antwerpens, über Gonsales Cocques nähere Auskunft. Da die vielfachen Bereicherungen und Verbesserungen seiner Monographie bisher von Handbüchern und Katalogen nicht benutzt sind, will ich durch einen kurzen Auszug auf dieselben aufmerksam machen.

Gonsales Cocques oder Gonzalvo Cocx*) wurde nicht, wie man bisher nach der Inschrift auf seinem von P. Pontius gestochenen Portrait annahm, im Jahre 1618, sondern bereits 1614 zu Antwerpen geboren: am 8. December lassen Peeter Willemßen Coc und Anna Beys einen Sohn unter dem Namen Consale taufen. Ueber die Eltern des Künstlers erfahren wir leider nichts Näheres, und die gewöhnliche Annahme, welche man aus seinem Namen gefolgert hat, daß Gonsales aus einer spanischen Familie stamme, bleibt daher nur eine freilich wahrscheinliche Vermuthung. Im Jahre 1626—27 trat Gonsales als Schüler in das Atelier des jüngeren Peeter Brueghel und zwar, nach der Annahme des Katalogs, des jüngsten dieses Namens, der als Portraitmaler seiner Zeit einen Ruf genoß.**) Nach 13 bis 14-jähriger Lehrzeit wurde er 1640 als Meister in die Lukasgilde seiner Vaterstadt aufgenommen. Wahrscheinlich hatte er vorher noch eine Zeitlang das Atelier des älteren David Ryckaert besucht, der auf seinem Portrait als sein Lehrer angegeben ist; man verwechselt denselben gewöhnlich mit dem gleichnamigen Sohne, dem bekannten Genremaler, welcher jedoch nur zwei Jahre älter als Gonsales und mit ihm befreundet war. Hier im Hause des Lehrers machte er auch die Bekanntschaft seiner zukünftigen Gattin, der Tochter Ryckaert's, Katharina; das freundschaftliche Verhältniß zu dieser nicht mehr ganz jungen Dame (geb. 1610) scheint allmählich ein sehr vertrautes geworden zu sein. Wenigstens erweisen die unerbittlichen Kirchenbücher, daß der Künstler, nachdem er am 11. August 1643 die Ehe mit Katharina Ryckaert geschlossen hatte, bereits am 5. Januar 1644 sein erstes und einziges Kind Katharina Gonsala taufen läßt. Im Jahre 1653 tritt Gonsales in die bekannte Retorykerkamer ein und zwar in die ältere Gesellschaft des „Oelzweigs" (Olyftak), welche er mit großem Eifer in ihrem langen Processe gegen die jüngere Vereinigung vertrat; in den Jahren 1663 und 1680 gehörte er zu den Vorstehern der Künstlergilde. Der Künstler, der durch den Tod seiner Tochter (1670) und bald auch durch den Verlust seiner Frau (1674)

---

*) Der Künstler selbst, der leider sehr selten seine Bilder bezeichnete, schreibt seinen Namen auf unserem Kasseler Gemälde GONSALES, auf einem Bilde bei Baron Speck von Sternburg in Lütschena G. Cocques.

**) Er war der Sohn des sog. Höllen-Brueghel und Enkel des Bauern-Brueghel, geb. 1689.

[illegible] [illegible], schritt im Jahre 1675 zu einer zweiten Ehe mit Katharina Rosheuvels. Sein Tod erfolgte am 18. April 1684.

Dies ist das nackte Gerippe des einfachen, fast nüchternen Lebenslaufes unseres Künstlers, dessen Werke ein so liebenswürdiger, poetischer Hauch durchweht, daß wir auch gern das Leben von demselben umflossen sähen. Das Bild der Kasseler Galerie, welches wir hier in der Radirung vor uns haben, gehört zu den frühesten Werken seiner Hand: es ist vom Jahre 1640 datirt, also aus dem Jahre, in welchem der Künstler als Meister in die Lukasgilde aufgenommen wurde. Und in der That hat er damit sein Meisterwerk geliefert; Gonzales hat hier — um eine beliebte Redewendung zu gebrauchen — sich selbst übertroffen: keines seiner späteren Gemälde erreicht in allen Stücken die Vollendung, welche dieses Juwelwerk an sich trägt. Schon die Persönlichkeiten müssen uns anziehen, diese jungen [illegible] Ehegatten mit ihren feinen liebenswürdigen Zügen, ihrer anmuthigen Haltung. Und nun erst in dieser Umgebung, in ihrer prächtigen und doch äußerst geschmackvollen Rococo-Einrichtung, die wesentlich dazu beiträgt, die Figuren zu heben, sie noch schärfer zu charakterisiren. Mit der Anmuth des van Dyck ist hier die Gemüthlichkeit eines Metsu verbunden; kein anderer Künstler Antwerpens außer van Dyck hat den Reiz in der Anordnung, die Grazie in der Haltung erreicht, welche unser Bild auszeichnen, kein anderer zeigt diese naive, innige Auffassung. Wir haben es wohl der Begeisterung unseres Künstlers William Unger für dieses Bild zu danken, daß ihm die Wiedergabe desselben in so vorzüglicher Weise gelungen ist. Mit den Mitteln der Radirung ist in gleicher Meisterschaft die frische gemüthvolle Auffassung, die Leichtigkeit des Machwerks, die Kraft und Tiefe der Färbung, die Einheit des warmen Tons wiedergegeben. Die Radirung darf sich ebenbürtig neben das Gemälde stellen.

Die Bilder von der Hand des Gonsales, die in der Regel — wie das unsrige — Familienporträts im kleinen Raume darstellen, sind freilich außerordentlich selten. Doch besitzen wir in deutschen Galerien mehr Werke des Künstlers, als man anzunehmen pflegt, mehr selbst als die Kataloge angeben, welche häufig seine Bilder unter dem Namen fremder Künstler, namentlich des van Dyck, aufführen. Ich glaube deßhalb, daß es sich der Mühe verlohnt, hier eine kurze Aufzählung der mir in Deutschland und Oesterreich bekannten Gemälde des Gonsales folgen zu lassen.

Kassel besitzt außer unserm Bilde noch ein zweites Familienportrait von gleich tadelloser Erhaltung, von noch größerer Sicherheit und Breite der Mache, aber ohne jene zarte Anmuth der Auffassung. Allbekannt ist das schöne Familienbildniß der Dresdener Galerie. München besitzt die Ansicht einer Gemäldegalerie von Ehrenberg (1666), in welcher die Bilder von den Händen verschiedener Antwerpener Meister, die Figuren zweifellos von G. Cocques herrühren. Unter dem Namen van Dyck besitzt die herzogl. Sammlung in Meiningen ein kleines Familienportrait von der Hand unseres Künstlers. Denselben Namen führen mit Unrecht zwei kleinere Bildnisse in der Galerie zu Darmstadt und ein köstliches Familienbildniß der früheren Galerie Esterhazy (jetzt Landes-Gemälde-Galerie zu Pesth). Zwei Einzelporträts besitzt Herr Suermondt in Aachen, darunter eines ausnahmsweise in Lebensgröße. Ein hervorragendes Werk des Künstlers ist namentlich das Familienporträt der Sammlung Speck in Lütschena, datirt von 1651; das bedeutendste Bild, welches sich nächst unserem Kasseler auf deutschem Boden befand, ein Kunstkabinet mit mehreren Figuren, ist leider aus der Sammlung Weber zu Hamburg durch Tausch in das Ausland gewandert.

W. Bode.

Renaissance in Bayern.

Von **W. Lübke.**

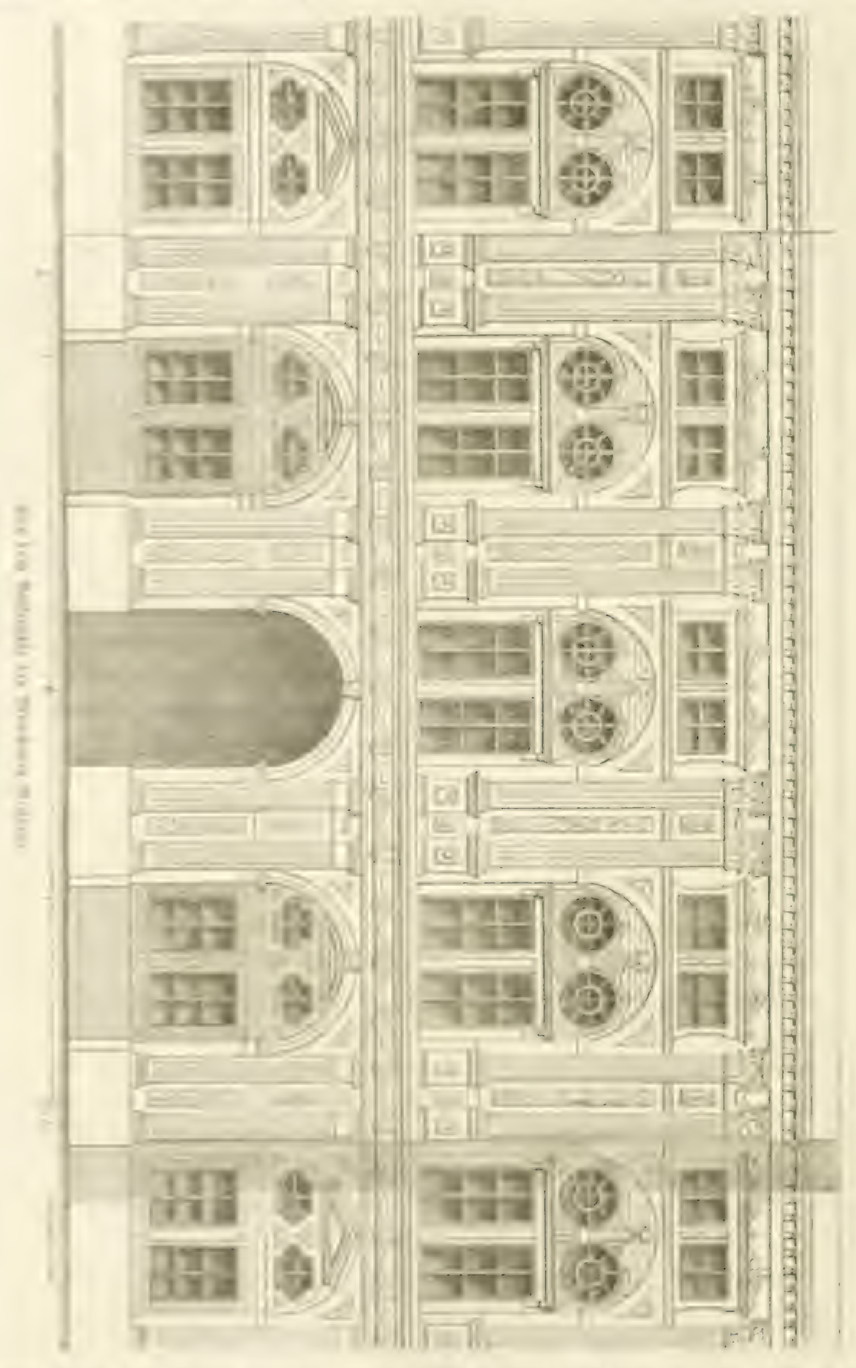
Mit Abbildungen.

Welcher Umschwung der Anschauungen, wenn man die Geschichte der kunsthistorischen Studien auf architektonischem Gebiet verfolgt! Die Zeiten, da ausschließlich die Antike galt und das Mittelalter im günstigen Falle unbeachtet blieb, im Grunde aber verachtet wurde, haben wir nicht mehr erlebt; wohl aber fiel unsre Jugend noch in den Ausgang jener Epoche, welche mit Begeisterung das Mittelalter auf den Schild erhoben hatte und allmählich von dem dilettantischen Enthusiasmus zu einer wissenschaftlichen Erforschung der Denkmäler überging. Damals zog man wieder am Ende des Mittelalters eine Schranke und liebte Alles, was diesseits derselben lag, mit Ausnahme etwa der italienischen Renaissance, als „Zopf" zu bezeichnen und in den Bann zu thun. Neuerdings endlich bricht sich die Ansicht Bahn, daß auch die Werke der späteren Zeiten, wenn gleich minder rein und nichts weniger als klassisch, der Beachtung wohl werth sind. Freilich findet der Forscher in diesen Gebieten ein unentwirrbar scheinendes Dickicht, kaum irgend von ernster Untersuchung gestreift, durch welches auf ungebahnten Wegen nur mühsam vorgedrungen werden kann.

Die deutsche Renaissance gehört zu den anziehendsten aber dunkelsten Partien dieses Bezirks. Ihre Geschichte aus den Denkmälern und Archiven zu erforschen, ist eine Aufgabe, mit welcher ich mich seit Jahren beschäftige. Sollte der Gewinn auch in rein ästhetischer Hinsicht minder erheblich ausfallen, so wird sicher die kulturgeschichtliche Ausbeute nicht unbedeutend sein. Handelt es sich für uns doch um jenes merkwürdige Zeitalter, in welchem die Bewegung der Renaissance mit der Umwälzung der Reformation zusammen trifft, der Bruch mit dem Mittelalter zwar später als in Italien und selbst zum Theil in Frankreich erfolgt, aber um so gründlicher vollzogen wird. Von hohem Interesse ist es zu sehen, wie die künstlerische Entwicklung bei uns von der religiösen gekreuzt wird, und wie aus dieser Gegenströmung nicht sowohl, wie man öfter gemeint hat, die Kunst eine völlige Störung, sondern vielmehr eine Veränderung der Richtung erfahren hat. In Italien war die Renaissance das Produkt der einmüthigen Bewegung des gesammten Volksgeistes. Dichter und Gelehrte bereiteten sie vor, Künstler aller Art nahmen sie mit Eifer auf, alle Volksschichten aber vom schlichten Bürger und Handwerksmann bis zu den Fürsten widmeten ihr begeisterte Anerkennung. Kein Stand schloß sich dabei aus, selbst der Vatikan öffnete der neuen Kunst die Thore und sie ward unter Führung der größten Künstler der Ausdruck der gesammten Lebensanschauungen der Nation, nicht blos auf profanem, sondern eben so sehr auf kirchlichem Gebiet. In Frankreich dagegen wird die Renaissance im Wesentlichen durch die Fürsten eingeführt, dient fast ausschließlich als Profankunst der Lebenslust und dem Luxus der höhern Stände und wird vom Volke nur vereinzelt, zögernd und mit Widerstreben aufgenommen.

Ganz anders wieder in Deutschland. Hier geht ähnlich wie in Italien und unter mannichfachen Einflüssen von dort die Renaissance der Kunst aus den Kreisen der Künstler hervor,

wird von Männern wie Dürer, den beiden Holbein, Hans Burgkmair, Peter Vischer u. A. eingeführt, und verdrängt allmählich die im Volke wurzelnde Kunst des Mittelalters. Die weiteren Kreise des Bürgerthums, ja selbst die humanistisch gebildeten Gelehrten verhalten sich ziemlich lau gegen sie, denn zu sehr stehen die Kämpfe auf religiösem Gebiet und auf



politischem Felde im Vordergrunde. Noch weniger giebt es hier wie in Frankreich einen glänzenden Königshof, der sie fördern könnte. An die Stelle desselben tritt nun aber die Fürstenmacht, welche schon längst nach Selbständigkeit gestrebt hatte und dies Ziel grade jetzt, theils durch Begünstigung der Reformation, theils durch Ankämpfen gegen dieselbe

erreichte. Mit den Fürsten wetteifert bald in Förderung der Renaissance das Bürgerthum der Städte, welche damals grade durch Handel und Gewerbe blühten und durch die Ver-



Treppendekoration aus der alten Residenz zu München.

bindung mit Italien dem Einfluß fremder Kunst offen standen. Aus diesen mannichfachen Verhältnissen, aus der Mischung antikisirender Elemente mit den Grundzügen mittelalter-

licher Anlage, wie sie durch Sitte und Ueberlieferung sich noch lange erhielten, entfaltet die deutsche Renaissance jenes eigenthümliche System, das wie ein Janushaupt zwei entgegengesetzte Weltanschauungen in sich ausprägt. Dabei ergiebt sich im Laufe der weitern Entwicklung, daß die katholischen Kreise — ähnlich wie es auch in der gleichzeitigen Literatur der Fall ist — dem italienischen, die protestantischen dem französisch niederländischen Einfluß sich hingeben, alles dies aber mit überaus starker Betonung individueller Sonderrichtungen, so daß ein bunteres, reicheres Bild sich kaum denken läßt. Sodann durchdringen sich gothische Reminiscenzen, selbst Anklänge an romanische Kunst, mit den zierlichen Ornamenten der Frührenaissance und häufig schon mit den derberen Formen des aufgebauschten Barockstyls, so daß sich wohl mannigfache Schattirungen, nicht aber eine eigentliche stetig fortschreitende zeitliche Entwicklung erkennen läßt.

Auf einige hervorragende Werke der deutschen Renaissance möchte ich hier schon aufmerksam machen, weil sie an der großen Heerstraße liegen und doch nur von wenigen bis jetzt beachtet worden sind. Muß ich mich ja selbst einer langjährigen Unterlassungssünde anklagen: denn so vertraut ich durch öfteren Aufenthalt mit Münchens Kunstschätzen zu sein glaubte, so fand ich doch, als ich im vorigen Jahre die Stadt speziell auf Renaissance durchsuchte, eine Fülle von Schöpfungen hohen Werthes, die mir früher entgangen waren. Bei der Residenz namentlich drängt sich, was die neuere Zeit unter König Ludwig I. daran geschaffen hat, so selbstbewußt hervor, daß unter diesen Anbauten der gediegene Kern des gewaltigen Baues von Peter de Witte meist unbeachtet bleibt. Zwar wird jeder Kunstfreund den herrlichen großen Brunnen in einem der inneren Höfe, sowie den kleineren Brunnen sammt dem köstlichen Grottenhofe, ebenso wie die beiden gewaltigen Portale der Hauptfront und die in demselben pomphaften Style durchgeführte Madonnen-Nische bewundert haben. Allein das fast vollständige Verschwinden der aus bloßen Malereien bestehenden Dekorationen, sowohl der Außenfaçaden als auch der Höfe, ließ bisher das Ganze in seinem traurig verwahrlosten Zustande weder erkennen noch würdigen. Sucht man sich, auf die Darstellungen alter Stiche gestützt, aus den halb erloschenen Spuren die ursprüngliche grau in grau gemalte Dekoration der Wandflächen zu ergänzen, so erhält man ein Bild reicher lebensvoller Pracht. Von der Flächendekoration des Kaiserhofes füge ich eine Abbildung bei, die ich der zuvorkommenden Güte des mit der Restauration betrauten Hofbauraths Riedel verdanke. Derselbe hatte damals grade versuchsweise den Anfang mit Wiederherstellung der alten Bemalung machen lassen.

Die gesammte Münchener Architektur jener Zeit war bei dem Mangel von Hausteinen zur Anwendung des Backsteins gezwungen, den sie aber nicht nach dem Beispiel des Mittelalters oder der oberitalienischen Renaissance künstlerisch durchbildete, sondern durch einen Putzüberzug verhüllte. Diesen Stuck quälte sie aber nicht, wie unsere Zeit es so häufig thut, zur unerfreulichen Quaderlüge, sondern sie charakterisirte ihn als bloßes Bekleidungsmaterial durch aufgemalte Dekoration. Noch sieht man, namentlich in Augsburg, stolze Façaden mit reichen farbigen Gemälden, Resten jener heiteren Pracht, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch einen weitgereisten Mann wie Michel de Montaigne zur Bewunderung hinriß. In München scheint überwiegend eine einfachere Dekoration, Grau in Grau, beliebt gewesen zu sein, und von dieser Art war auch die Façadenmalerei der Residenz. Im Kaiserhofe ist es ein System gekuppelter dorischer Pilaster für das Erdgeschoß und darüber ein korinthisches für das obere Stockwerk. Zwischen den Pilastern sind die Wandfelder durch Nischen mit figürlichem Schmuck belebt, in den größeren Wandflächen dagegen die paarweise angeordneten Fenster von einem großen Rundbogen umrahmt, alle Gliederungen und Felder mit Masken, Fruchtschnüren, Voluten und anderen dekorativen Formen geschmückt.

Die großen Verhältnisse, die glückliche und klare Eintheilung, die reiche und doch nicht überladene Decoration verleihen dem Ganzen den Eindruck vornehmer Würde bei einfachsten Mitteln. Erst im Zusammenhange mit solcher Decoration erhalten die Prachtportale der Außenseite ihre volle Wirkung, die hoffentlich durch eine umsichtige Restauration wieder zu Tage treten wird.

Die Absicht des Architekten bei dem großartigen Bau ist aber offenbar dahin gegangen, die Hauptwirkungen sich für das Innere zu versparen. Daß der Grundriß zu den geistvollsten und schönsten Entwürfen dieser Art gehört, gedenke ich seiner Zeit darzulegen. Hier will ich mir nur erlauben von der decorativen Ausstattung der Räume zu reden. Zunächst ist schon das Kaiservestibül, in welches man vom Hofgarten aus freien Zutritt hat, eben so vornehm in der Anlage wie schön in der Ausschmückung. Der quadratische Raum von etwa 45 Fuß lichter Weite wird von neun Kreuzgewölben bedeckt, die auf vier gewaltigen dorischen Säulen von rothem Marmor ruhen. Die hohen Gewölbe zeigen geistreich gemalte Ornamente auf weißem Grunde im Charakter der bekannten antiken Wandmalerei. Das leichte Phantasiegerüst der Architektur ist in der Mitte durchbrochen, so daß sich ein Blick in den blauen Aether zu öffnen scheint. Das mittlere Gewölbe hat eine reichere, perspektivisch gemalte Architektur, die in den Ecken von bronzefarbenen Hermen aufsteigt. Geht man von diesem im köstlichsten Geiste des klassischen Alterthums behandelten Raume unmittelbar in das folgende Vestibül, welches dem Klenze'schen Neubau angehört, so erhält man einen Schlag in's Gesicht.

Das Kaiservestibül mündet aber auf die Kaisertreppe, die in einfachem, durch mehrere Podeste gebrochenem Lauf, aber in großartigen Dimensionen zum Hauptgeschoß emporführt. Das aufsteigende Gewölbe der Treppe ist in feiner Weise mit Stuckornamenten gegliedert, die Felder aber mit Freskobildern belebt, leicht und reich zugleich. Auf den Podesten der Treppe enthält die Hauptwand eine prächtige Nische in weißem Stuck mit überlebensgroßen Statuen bayrischer Fürsten, das Ganze von wahrhaft majestätischer Wirkung. Alle andern Treppen des Palastes, obwohl im Maaßstabe bescheidener, sind in ähnlicher Weise mit Stuck und zum Theil mit Fresken geschmückt. Um von dem Charakter dieser Ornamentik eine Anschauung zu geben, füge ich ein Stück von der Gewölbverzierung der Treppe bei, welche zu den Wohnzimmern des Kurfürsten führte.*) In derselben Art sind nicht blos die verschiedenen Treppenhäuser und Vestibüle, sondern namentlich auch die großen Galerien geschmückt, welche in bedeutender Länge die ganze Flucht der einzelnen Schloßflügel begleiten, indem sie sich als Verbindungsgänge vor den Wohnräumen hinziehen. Ueberall bei diesen Decorationen sind die architektonischen Hauptlinien als Grundmotiv betont, bei den Galerien sind es die Kanten der Stichkappen, welche in die Tonnengewölbe einschneiden. Dadurch ergiebt sich ein klarer übersichtlicher Rhythmus, der bei allem Reichthum der Ornamente beruhigend wirkt. In der Decoration selbst herrscht ein fein gezeichnetes Rankenwerk vor, mit mancherlei phantastischen Masken wechselnd, in schöne Rosetten auslaufend. Dazwischen Genien mit allerlei Emblemen in kräftig eingerahmten Feldern, die Rahmen mit Perlschnur und Herzblatt gegliedert. Die größeren Flächen sind in der Regel Freskobildern vorbehalten, die sich meist in Allegorien bewegen. Ihre klare lichte Färbung kontrastirt wirksam gegen den weiß gehaltenen Stuck, dessen Behandlung sich durch Feinheit und Schärfe auszeichnet. Wenn man die außerordentliche Menge der noch jetzt vorhandenen Decorationen betrachtet, so muß man über den Reichthum und die strömende Leichtigkeit der Phantasie erstaunen.

*) Ich verdanke diese Abbildung der zuvorkommenden Güte des k. Baubeamten Herrn Seibel zu München, der eine auf sorgfältigen Aufnahmen beruhende Veröffentlichung der Residenz beabsichtigt.

Aber auch selbst die Reinheit des Styles erregt in der Zeit des beginnenden Barocco mit Recht Bewunderung, denn wenn sich manche barocke Elemente freilich einmischen, so stehen doch diese Arbeiten im Vergleich mit den gleichzeitigen italienischen und mit dem überladenen Schwulst der zum Theil noch früheren in Fontainebleau fast klassisch da.

Die Wohnräume, welche sich noch aus der Zeit Kurfürst Maximilian's I. erhalten haben, gruppiren sich hauptsächlich um die Kaisertreppe. Der große Saal ist zwar durch Klenze's Umbau ganz verderben, aber eine Anzahl von Zimmern ist noch im Wesentlichen unberührt geblieben. Die Wände waren auf Teppiche berechnet, deren man in München noch immer eine große Anzahl besitzt. Die Decken werden durch Holzgetäfel gebildet, dessen Gliederung mit bescheidenem Relief und sparsamer Vergoldung den eingelassenen Oelgemälden als Rahmen dient. Hier herrscht also die in Venedig ausgebildete Behandlungsweise und auf Meister der venetianischen Schule deutet auch das Kolorit der Bilder. Die Vermittlung zwischen Wand und Decke gewährt eine große gewölbte Hohlkehle mit einem breiten Fries voll trefflicher Stuckornamente. Die Einfassung der Thüren ist in kräftigen dorischen Formen aus Stuckmarmor gebildet. Ebenso sind die Kamine behandelt, doch kommen auch prächtigere von weißem Marmor mit köstlichen Skulpturen vor. Der ganzen edlen Pracht entspricht endlich was die Kunstschreinerei der Zeit hinzu gefügt hat, seien es geschnitzte Tische, oder die nicht minder stylvoll behandelten Flügelthüren mit schön profilirten Rahmen und feinen Intarsien. Selbst die Eisenwerke an Schlössern, Haspen und Angeln bekunden den hohen Stand des damaligen Kunsthandwerks durch die schönen in Gold eingelegten Ornamente ihrer Tauschir-Arbeit.

Man liest in den Zimmern meistens die Jahreszahlen 1612 und 1617. Wahrlich, wenn man die harmonische, bis in die kleinsten Nebendinge in ihrer Feinheit sich gleichbleibende Durchführung dieser Räume mit der Oede der unter Klenze erbauten Theile vergleicht, wo vor Allem der Mangel jedes feineren Kunsthandwerks empfindlich berührt, so muß man gestehen, daß wir von jener als barock verschrieenen Zeit sehr viel lernen können.

Von den derselben Epoche angehörenden Räumen erwähne ich nur noch den riesigen „Schwarzen Saal“ für die Wachen, und die alte Schloßkapelle mit ihren prächtigen Stukaturen, besonders aber das Antiquarium mit seinen trefflichen Fresken im Styl antiker Wanddekoration, ein wahres Muster für einen derartigen Sammlungsraum. Eine andere Reihe von Zimmern, aus der Zeit des Kurfürsten Ferdinand Maria, zeigt schon mehr barocke Dekoration und weit größere Pracht, namentlich stärkere Ueberladung mit Gold. Besonders die sogenannten päbstlichen Zimmer zeichnen sich durch ihren Glanz und ihre Ueppigkeit aus. Aber auch das Rococo findet seine Vertretung in den sogenanten reichen Gemächern aus der Zeit Karl's VII. Wer das köstliche, glücklich wieder hergestellte kleine Residenztheater kennt, kann sich von dem graziösen Reiz dieser Räume eine Vorstellung machen. Hier ist die Dekoration dem Styl entsprechend ausschließlich Goldornament auf weißem Grunde. Das Schlafzimmer mit dem kolossalen Prachtbett erregt allgemeine Bewunderung; feiner aber ist das japanesische Vasenzimmer, dessen Wände ganz mit kleinen Porzellanvasen auf vergoldeten Konsolen geschmückt sind; ferner das Zimmer, welches mit lauter kleinen Pastellbildchen in zierlichsten Goldrahmen tapeziert ist; endlich das Zimmer mit gestickten seidenen Tapeten von chinesischer Arbeit, Scenen des dortigen Lebens auf schwarzem Grunde darstellend. —

(Schluß folgt.)





Ein Bild zum Decamerone, von Eugen Blaas,

in Radirung von W. Unger.

Unmittelbar nach jener berühmten Schilderung der Pest von Florenz, welche den düsteren Eingang zu Boccaccio's reizvoller Dichtung bildet, läßt der Verfasser des Decamerone die Gesellschaft junger Damen und Herren, denen er seine Erzählungen in den Mund legt, in S. Maria Novella, „da fast keine andere Seele zugegen war", wie von ohngefähr zusammentreffen. „Sieben junge Damen, alle durch Freundschaft, Nachbarschaft oder Verwandtschaft einander zugethan, deren keine das achtundzwanzigste Jahr erreicht hatte, und keine weniger als achtzehn Jahre alt war, lauter vernünftige, edle, schöne, wohlerzogene, mit züchtigem Frohsinn begabte Geschöpfe" berathen sich, wie sie dem Verderben der Stadt entfliehen und sich auf ihren Landgütern durch kleine Feste und Lustbarkeiten in aller Ehrbarkeit Genuß und Zeitvertreib verschaffen können. Drei junge Männer, durch innige Freundschaft verbunden, treten dazu, „lauter wohlgesittete angenehme Leute, die in jenen trübseligen Zeiten ihre einzige Glückseligkeit darin suchten, ihre Gebieterinnen zu sehen, welche sich zufälligerweise alle drei unter den sieben Damen befanden." Der von den Damen geplante Ausflug, von einigen schüchtern, von andern mit heiterer Siegesgewißheit den Herren vorgetragen, wird von diesen mit Freude begrüßt, und schon am folgenden Morgen finden wir die ganze Gesellschaft, um einige lustige Zöfchen und Diener vermehrt, nach dem Ort ihrer Wahl unterwegs, wo dann nach Beendigung des heiteren Mahls unter Spiel, Gesang und Tanz die Blumengewinde der Erzählungen angeknüpft werden.

Dieses Vorspiel zum Decamerone in der Kirche S. Maria Novella schildert uns das Bild von Eugen Blaas, dessen bereits mehrfach in unserer Zeitschrift rühmend gedacht wurde. Der Künstler stellte dasselbe 1867 zuerst in Wien, dann in Paris und, nachdem es inzwischen in den Besitz seines jetzigen Eigenthümers*) übergegangen war, in Berlin und an andern Orten aus, überall den ehrendsten Erfolg, in Wien einen akademischen Preis damit erzielend. Vor Kurzem hat er als Pendant dazu eine zweite, ebenfalls von uns früher schon erwähnte Komposition geschaffen, welche den folgenden Tag, das erste Zusammensein der jungen Leute auf ihrem Landgut, schildert. Beide Bilder sind Zeugnisse einer fein angelegten und trefflich geschulten Künstlernatur, von der wir im Gebiete dieses novellistischen Genre's, dem es vor Allem auf die ruhige Entfaltung heiterer Schönheit und einer lebensfrohen, in sich befriedigten Existenz ankommt, gewiß noch manches ansprechende Werk zu erwarten haben.

Eugen Blaas wurde, als ältester Sohn des Professors Karl Blaas, am 24. Juli 1843 in Albano, woher seine Mutter stammte, geboren. Er erhielt seinen ersten Unterricht in Wien und seit 1856 unter Leitung des Vaters an der Akademie zu Venedig, und unternahm dann als Pensionär der letzteren, die ihn bald auch durch Ernennung zu ihrem

*) Des Frhrn. v. Ceschi a Santa Croce in Wien, welcher uns die Vervielfältigung des Bildes für die Zeitschrift mit dankenswerther Bereitwilligkeit gestattete.

Mitglieder auszeichnete, zu seiner weiteren Ausbildung eine mehrjährige Reise durch Italien, Deutschland, Belgien, England und Frankreich, auf der er sich mit den Fortschritten der modernen Malerei vertraut machte. Als erste Frucht der Studienjahre verdient ein 1863 vollendetes großes Bild kirchlichen Inhalts Erwähnung, welches den Altar der St. Valentinskapelle zu Obermais bei Meran ziert; es stellt in 9 Fuß hohen Figuren die Bekehrung der Rhätier durch den h. Valentin dar.

Gleich nach Vollendung dieses Altarwerkes begab sich der damals zwanzigjährige Künstler zu längerem Aufenthalt nach Rom, und dort entstand u. A. auch das vorliegende Bild, mit welchem Eugen Blaas in der von ihm seither eingeschlagenen Richtung mit so viel Glück debütirte. Außer der zweiten Scene zum Decamerone gehören „die Dogaressa“ (1868) und „ein Abend in Murano“ (1870) der nämlichen Sphäre an; das letztgenannte Bild wurde für die Galerie des k. k. Belvedere angekauft. Auch die diesjährige Wiener Ausstellung brachte mehrere Werke des ungemein thätigen Künstlers zur Schau. Mit keinem derselben hat er jedoch den lebhaften Eindruck verwischen können, welchen das von uns mitgetheilte erste Bild zum Decamerone durch die sinnige Anmuth seiner Erfindung, durch Sorgfalt der Zeichnung und Feinheit des Tons auf den Betrachter übte.

C. v. L.



Ueber Freskomaltechnik.

Wie viele tüchtige Maler haben sich seit Wiederaufnahme der Freskomalerei mit Schwierigkeiten abgeplagt, welche in der Anwendung der fehlerhaften Technik lagen, deren sie sich bei ihren Werken bedienten, ohne zu den gewünschten Resultaten hinsichtlich der Dauerhaftigkeit und Klarheit ihrer sonst noch so meisterhaft gemalten Bilder zu gelangen, und wie manchen ergeht es noch jetzt so!

Die größte Praxis und Virtuosität bei der Behandlung der beinahe allgemein üblichen Technik, mit Kalkdeckfarben zu malen, hilft eben so wenig wie die Anwendung von Surrogaten, z. B. des Wasserglases darüber hinaus; denn die Dauerhaftigkeit und Klarheit der Bilder, wie wir sie an den ältesten Wandmalereien noch heute bewundern, mangelt den meisten modernen Bildern gänzlich.

Dieß veranlaßt mich, diesen kleinen Aufsatz zu schreiben, um damit ein Verfahren allgemeiner bekannt zu machen, welches von mehreren tüchtigen Malern seit acht Jahren auf meine Anregung angewendet worden ist und sich sowohl in Beziehung auf Leichtigkeit seiner Anwendung beim Malen selbst, als auch insbesondere in Bezug auf Dauerhaftigkeit und Klarheit der auf diese Weise hergestellten Kunstwerke durchaus erprobt hat.

Es ist bekannt, daß der Kalkmörtelanwurf je nach Maßgabe seiner Dicke ein größeres oder geringeres Quantum seines Wassergehaltes, der den noch in Wurf befindlichen löslichen Kalk theilweise aufnimmt, an der Oberfläche desselben ausschwitzt.

Diese erst in Tropfen, welche sich später zusammenziehen und über die ganze Oberfläche des Anwurfs vertheilen, wahrzunehmende Flüssigkeit, besteht aus Kalksinter und verhärtet sich in kurzer Zeit an der Luft zu einer vollkommen reinen und durchsichtigen Tropfsteinkruste mit mattem Glanze.

Schon Meister Cornelius hat letzteren bei Besichtigung der pompejanischen Wandmalereien wahrgenommen und ihn mit dem Fettglanz der menschlichen Haut verglichen;*) es ist nicht möglich, denselben mit bloßen Leimfarben noch auch mit Kalkwasserfarben auf nassem Kalkbewurf hervorzubringen.

Dieser Tropfsteinüberzug ist bei allen alten Freskomalereien das einzige Bindungsmittel der Farben, wie dies nicht nur an den Wandmalereien in Pompeji und ähnlichen gleichzeitigen, sondern auch noch an vielen des Mittelalters, z. B. an den Giotto'schen Fresken wahrzunehmen ist.

Es ist selbstverständlich, daß die oberste Schichte oder der Stuck, auf den diese Bilder gemalt sind, immer weiß ist, da die Farben in der Regel zart aufgetragen und Farben mit Beimengung von Kalk nur in sehr wenigen Fällen und nur in kleinen Theilen angewendet wurden.

Ehe ich zu praktischen Anweisungen über die echte Freskomaltechnik übergehe, erlaube ich mir noch einige Worte über die jetzt beinahe allgemein übliche Kalkdeckfarben-Technik zu sagen.

Die Schwierigkeiten, welche diese Technik mit sich führt, sind jedem Freskomaler bekannt und nicht wegzuläugnen.

Sie bestehen vornehmlich in der nie im voraus richtig zu beurtheilenden Veränderung der mehr oder weniger mit Kalk gemengten Farben bei ihrer Auftrocknung; ferner in dem Umstande, daß, da alle mit Kalk gemischten Farben an ihrer Intensivität und Reinheit einbüßen und einen Stich in's Graue erhalten, es damit absolut unmöglich wird, ein farbenklares Bild zu erhalten; der Maler sieht sich daher genöthigt, um die Farben zu erhöhen, tief in den Schatten zu gehen, was bei einem Wandbild und insbesondere in dunkleren Räumen nicht der Fall sein sollte.

Weitere Mittel zur Beseitigung dieser Uebelstände sind Retouchen mit allerhand Bindungsmitteln, um die Farben in einige Harmonie zu bringen und aufzufrischen.

Das sind aber immer nur unzureichende Mittel, die einerseits die Dauerhaftigkeit der Bilder noch mehr beeinträchtigen, andrerseits aber in Beziehung auf die Klarheit der Farben nur unvollkommen wirken.

Erfahrungen darüber sind wohl nirgend mehr als in München gemacht worden, wo diese Technik seit mehr als fünfzig Jahren von den tüchtigsten Künstlern angewendet worden ist; die

*) Siehe Münchener Jahrbücher für bildende Kunst, drittes Heft, Seite 235, Note.

Schwierigkeiten in der Behandlung und die geringe Dauer der mit ihrer Anwendung gemalten Bilder gaben Veranlassung zu manchen größtentheils mißlungenen Experimenten.

Die Ursache der in der geringen Dauerhaftigkeit der in der Kalkwasserfarbentechnik gemalten Bilder ist folgende.

Bei deren Anwendung wird in der Regel einige Stunden vor Beginn des Malens ein Stuck, bestehend aus Kalk, mit feinem grauen Sande gemengt, in der Dicke von ungefähr einem Viertel Zoll, auf den unterhalb befindlichen, größtentheils schon ganz verhärteten, selten mehr als die Dicke von einem Zoll haltenden, groben Wurf aufgetragen. Dieser kann aber bei seiner geringen Dicke zu wenig Wasser aufnehmen und löslichen Kalk enthalten, um so viel Kalksinter erzeugen zu können, wie nothwendig wäre, um die oft noch pastos aufgetragene Farbendecke vollständig zu durchdringen, weßhalb die äußere, nicht durchdrungene Farbenschichte jedes Bindungsmittels entbehrt; der den Farben beigemischte Kalk ist nämlich keineswegs ein solches Bindungsmittel, da Kalk erst in Verbindung mit krystallinischem Sand zu einer festen Masse wird.

Dieß kann an einer jeden nur mit einem dünnen frischen Verputz und darauf mit bloßem Kalk getünchten Wand wahrgenommen werden und hat sich an allen in neuerer Zeit in der Kalkdeckmanier gemalten Bildern, besonders wo dieselben der Einwirkung der Witterung ausgesetzt sind, leider auch stets bewahrheitet. Diese Beobachtungen benütze ich hier nun, um einen praktischen Leitfaden für die meiner Ueberzeugung nach richtige Freskomalerei zu gewinnen. Mögen wissenschaftlich gebildete Männer den Gegenstand eingehender und ausführlicher behandeln!

Es wurde oben bereits angedeutet, daß der Mörtelanwurf mit feinem Malgrunde oder Malstuck eine gewisse Dicke erhalten muß, damit er eine solche Menge von flüssigem Kalksinter entwickeln und an seiner Oberfläche abiegen kann, welche hinreichend ist, die aufgetragenen Farben vollkommen zu durchdringen und eine Tropfsteinkruste darüber zu bilden, welche, mit dem Malstuck innig verbunden, die Farben fest bindet und den Bildern gegen äußere Einflüsse möglichst Schutz gewährt.

Da die Dicke des Kalkmörtelanwurfs theils von der Beschaffenheit des dazu verwendeten Kalks und Sandes, theils von der Frage abhängt, ob das zu malende Bild mehr oder weniger klimatischen oder sonstigen nachtheiligen Einwirkungen ausgesetzt wird, so läßt sich nur annähernd ein Maximum und Minimum dafür bestimmen, doch liegt es in der Natur der Sache, daß je dicker der Mörtel als Unterlage des Malstucks ist, desto stärker auch die Tropfsteinkruste sich entwickeln und dadurch die Möglichkeit erlangt wird, wegen des längeren Feuchtbleibens des Grundes auch länger darauf zu malen.

Antike Wandmalereien haben oft, wie an denen zu Pompeji und an andern Orten sichtbar ist, einen Kalkanwurf von drei bis vier Zoll Dicke als Unterlage des Malstucks. Die Ursache, weßhalb dieser Kalkanwurf so dick gemacht wurde, liegt demnach nicht allein darin, daß man den Bildern und dekorativ bemalten Wänden durch eine stärkere Sinterkruste einen sie verschönernden Glanz und eine große Dauerhaftigkeit geben wollte, sondern die Dicke des Kalkgrundes bezweckte auch, diesen lange genug feucht zu erhalten, um die ganze Wandfläche mit einemmale fertig malen zu können und alle den gleichmäßigen Ton beeinträchtigenden Mörtelansätze zu vermeiden. Es ist wahrscheinlich, daß, nachdem der grobe Wurf gemacht war, dieser, falls der Dekorationsmaler nicht gleich mit seiner Arbeit beginnen konnte oder andere Ursachen die ungesäumte Inangriffnahme der Bemalung verhinderten, auch theilweise oder ganz eintrocknen konnte, da der Bewurf immer noch eine Menge von löslichem Kalk enthielt, groß genug, um nach Beseitigung der daran schon gebildeten Sinterkruste, bei vollständiger Durchnetzung mit Wasser und frisch aufgetragenem Malstuck so viel Sinterwasser erzeugen zu können, wie nöthig war, um die Bemalung vollständig zu durchdringen und ihr die gewünschte Dauerhaftigkeit und Schönheit zu geben.

Die an den Wänden theilweise vorkommenden figürlichen Darstellungen wurden erst nach Beendigung der dekorativen Bemalung hergestellt, wie dieß die um die einzelnen Bilder sichtbaren Ansätze zeigen.

Da diese einzelnen eingefügten Malereien, wenn auch künstlerischer, doch im Verhältniß zu der dekorativen Bemalung der Wandflächen bedeutend kleiner waren und demnach auch weniger Zeit in Anspruch nahmen, so bedurften dieselben auch keiner so starken Mörtelunterlage, und es ist

zu vermuthen, daß der vorhandene Mörtelbewurf dabei nicht vollständig, sondern nur bis zu einer gewissen Tiefe ausgestochen wurde, wie sie erforderlich war, um auf der neuen Mörtellage das nöthige Sinterwasser zu entwickeln und die Farben gehörig zu fixiren. Untergeordnete Bemalungen, wie solche theilweise noch an antiken Bauresten, z. B. in einigen Kammern der Kaiserpaläste in Rom vorkommen, sind nur auf einen Kalkanwurf von gewöhnlicher Dicke gemalt, welcher hinreichend war, diese mit leichten Farben ohne einen besonderen künstlerischen oder sonstigen Zeitaufwand ausgeführten Dekorationsmalereien für längere Zeit zu erhalten.

Für Fresken in Innenräumen wird es genügen, einen Mörtelbewurf, je nach Zulässigkeit der zu Gebote stehenden Materialien, in der Dicke von dreiviertel bis einem Zoll unmittelbar auf den Mauergrund zu machen, welcher auch trocken werden kann.

Auf diesen wird nun am Abend vor Beginn des Malens nach gehöriger Benetzung des ersten Grundes mit Wasser ein zweiter Wurf in gleicher Dicke wie der erstere gemacht und mit einer Latte flach gestrichen. Des andern Morgens, zwei oder drei Stunden vor dem Beginn des Malens, wird dann der eigentliche Malstuck nicht dicker darauf aufgetragen, als eben nöthig ist, um nur die höchsten Stellen des darunter befindlichen groben Kalkwurfes zu decken.

Dieser Malstuck wird aus einem Theil weißen, gut gelöschten Kalks und einem Theil in der Größe des feinsten Weizengrieses zerpochten und gesiebten krystallinischen Kalks (Urkalk oder carrarischem Marmor) bereitet und muß gut durchgemengt werden.

Es steht nicht zu befürchten, daß ein so zubereiteter Stuck, wenn er die höchsten Stellen des rauhen Untergrundes auch nur in Papierdicke bedeckt und an tieferen Stellen eine Dicke von einem viertel Zoll und mehr erreicht, Risse erhält.

Der diese Arbeit verrichtende Maurer oder Tüncher ist anzuweisen, es nie an der gehörigen Benetzung mit Wasser fehlen zu lassen, bei Auftragung des Malstucks sich nur reiner, rostfreier metallener Werkzeuge und bei Ebenung desselben sich hölzerner Verreibbrettchen, wozu besonders Pappelholz geeignet ist, und eben solcher Spateln zu bedienen. Diese Arbeit muß möglichst gleichförmig vorgenommen werden, so daß einzelne Stellen nicht zu sehr gedrückt und verrieben werden, da der Stuck an solchen Stellen eine größere Dichtigkeit erhalten und die Farbe ungleich auffangen würde. Eine kleine Uebung wird einen sonst gewandten Arbeiter bald dahin bringen, die Arbeit zur Zufriedenheit zu verrichten.

Das Malen kann alsdann den ganzen Tag fortgesetzt werden, ja es ziehen die Farben oft noch mehrere Tage lang gut an, was natürlich von der Temperatur und dem mehr oder weniger dicken Mörtelbewurf abhängt. Nach Vollendung des für den Tag bestimmten Bildtheiles wird der übrige Malstuck sammt dem darunter befindlichen, Tag's vorher gemachten rauhen Anwurfe entfernt und dieser wieder für den kommenden Tag frisch aufgetragen.

Da es sich hier besonders darum handelt, einen möglichst reinen, keine Salze enthaltenden Malgrund zu erhalten, so muß die Vorsicht beobachtet werden, daß das dazu verwendete Wasser so wie der Kalk und Sand chemisch so rein wie nur möglich sind.

Destillirtes oder Regenwasser ist daher allem andern vorzuziehen. Falls das zu Gebote stehende Wasser Salze oder sonstige mineralische Bestandtheile enthalten sollte, so koche man dasselbe aus. Kalk, der in einer Grube wenigstens einen Winter über abgelöscht und mit einer reinen Sandschichte bedeckt abgelagert wurde, ist frischgelöschtem Kalk immer vorzuziehen, da bereits der größte Theil der darin enthaltenen Salze verwittert ist und die einzelnen Kalktheile sich besser aufgelöst haben. Jedenfalls ist es noch nöthig, ihn in Breiform durch ein Sieb laufen zu lassen, um alle nicht vollständig abgelöschten Theile daraus zu entfernen, weil man sich sonst der Gefahr aussetzen würde, daß sich diese später im Anwurf erst ablöschen und Blasen im Bilde auftreiben könnten.

Der zu verwendende Sand muß, wenn es nicht ganz reiner Flußsand ist, vor seiner Verwendung ausgewaschen werden, um die salzhaltigen und erdigen Theile daraus zu entfernen.

Diese Vorsicht muß besonders bei Grubensand angewendet werden, und hier wird es sogar gut sein, ihn in einem Kessel auszukochen und alsdann noch durchzuwaschen.

Sollte sich trotz aller angewendeten Vorsicht in der Behandlung der zu dem Mörtel verwendeten

Materialien an einigen Stellen des Bildes ein weißer Salzanflug bemerklich machen, so läßt sich dieser nach gänzlicher Austrocknung der bemalten Wand mit einer Brodkrume leicht entfernen.

Ursache dieses Salzausschlages sind auch oft die zu dem Mauerwerk verwendeten Backsteine, besonders dann, wenn der dazu verwendete Lehm nicht wenigstens einen Winter über der Verwitterung ausgesetzt war. Immer wird es in diesem Falle gut sein, die Mauer so lange wie möglich ohne Anwurf zu lassen und den sich bildenden Salzausschlag vor dem Bewerfen trocken abzureiben.

Auch beachte man die Vorsicht, das nach erfolgter Bemalung sich über dieser bildende Sinterwasser nicht wegzuwischen, weil sonst das Bild an solchen Stellen matte Flecke erhalten würde. Zu besorgen ist es durchaus nicht, daß die Farben durch das hervorquellende Sinterwasser eine nachtheilige Veränderung erleiden, ja es kann hier manche Farbe angewendet werden, die sonst eine Vermischung mit Kalk nicht verträgt. Sehr wichtig ist es, die anzuwendenden Farben auf das feinste zu reiben und sie nicht sehr pastos aufzutragen, was hier auch nicht nöthig erscheint.

Nur sehr harte Farben, wie Smalte, Kobalt und einige grüne Erden, die sich nur schwer vollständig zerreiben lassen, flecken theilweise beim Malen, und es muß dann da mit Stricheln nachgeholfen werden, wie dies auch an allen alten Freskobildern zu sehen ist.

Die zu verwendenden Farben sind zwar dieselben, wie sie sonst zum Freskomalen verwendet werden, aber da hier auf weißem Grunde mit Farben gemalt wird, die nicht mit Kalk gemischt sind, so ist die Manier des Malens dieselbe, wie bei der Aquarellmalerei. Nur bei kleinen Theilen der Bilder, die in hellen Farben gehalten werden sollen, als bei Säumen und Ornamenten an Gewändern etc., die zu mühsam zum Aussparen wären, kann man sich der Deckfarben bedienen; doch verwende man hierzu nicht gewöhnlichen Kalk, sondern das Kalkweiß von gebrannten und fein geriebenen Auster- oder Eierschalen.

Die Konturen der Kartons für das zu malende Bild drücke man mittelst eines eisernen Griffels in den Malstuck ein, wodurch man den Vortheil erlangt, diese während des Malens immer sichtbar zu haben.

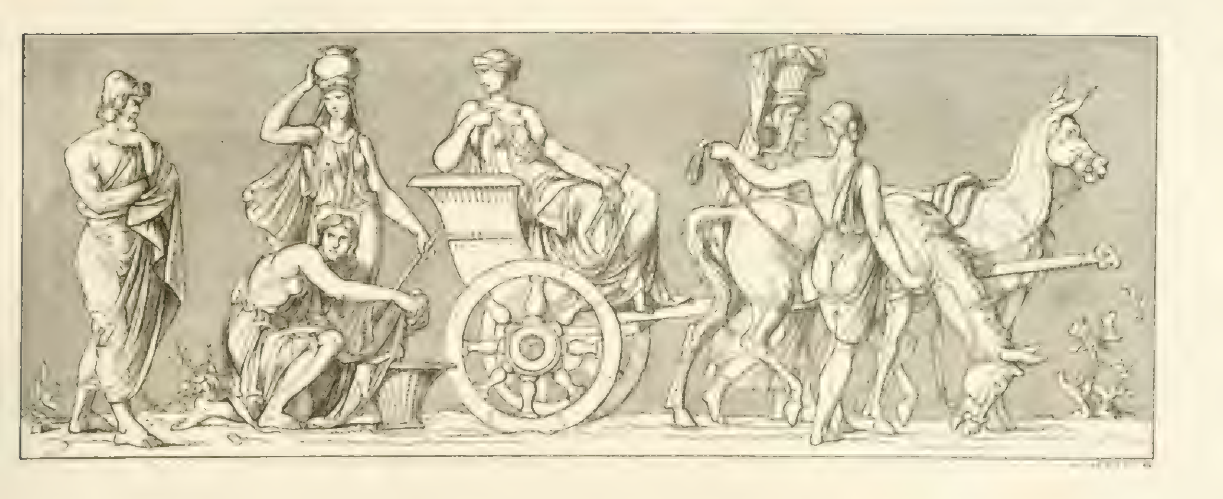
Flächen für Goldgrund können mittelst Eindrückens hölzerner oder metallener Modelle in den noch weichen Malgrund mit Dessins versehen werden, nur muß derselbe dann durch genauere Ebenung des rauhen Untergrundes eine gleichmäßigere Dicke erhalten.

Einige Versuche mit der hier geschilderten Technik, die leicht zu bewerkstelligen sind, werden jeden Maler, bei dem sonst einfachen und leichten Verfahren, bald zu der nöthigen Uebung und den Erfahrungen gelangen lassen, um auch größere Bilder ohne Schwierigkeiten malen zu können. Versuche im Kleinen lassen sich in irdenen flachen Schüsseln oder in Ofenkacheln ganz gut vornehmen, indem man dieselben erst mit einer Schichte groben Mörtels, in welche man kleine Ziegelstücke eindrückt, sodann mit einer darauf folgenden, ungefähr einen Zoll hohen zweiten Mörtelschichte ausfüllt und diese mit dem obenbeschriebenen Malstuck überzieht.

Die Zeit, in welcher nach dem Auftragen dieses Stucks mit dem Malen begonnen werden kann, läßt sich nicht genau voraus bestimmen, da sie sowohl von der Mächtigkeit als auch von der sonstigen Beschaffenheit des Unterlagmörtels und Malstucks und auch von der höheren oder niedrigeren Temperatur, der mehr oder weniger feuchten Luft abhängt; sie muß daher durch Versuche gefunden werden. Ist der Malstuck so fest geworden, daß er bei leichten Pinselstrichen sich nicht mehr verschmiert, dann kann mit dem Malen begonnen werden.

So weit mir bekannt, wurden mit Anwendung dieser Maltechnik ausgeführt: die Fresken der Apsis, der Kuppelanlänie und der Vorhalle in der Kapelle S. Pasquale auf Monte Ferdinandeo bei Triest; ferner die im großen Saale des vor mehreren Jahren in Wien neuerbauten akademischen Gymnasiums und die Apsis der Karolinenthaler Kirche bei Prag, sämmtlich ausgeführt durch den Direktor der Malerschule daselbst, Jos. Math. Trenkwald. In letzterer Kirche befinden sich auch noch mehrere durch den Maler Meixner in gleicher Weise ausgeführte Fresken. Ebenso haben sich der Maler Wieger bei einem kolossalen Bildnisse der Madonna an einer Villa der Insel Mainau im Bodensee und der Maler Sequens in einem Kloster in Böhmen dieser Freskomaltechnik bedient.

Wien. **J. A. Kranner.**



Kunstliteratur.

Homer's Odyssee, Vossische Uebersetzung. Mit 40 Original-Kompositionen von Friedrich Preller. In Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'amour und K. Oertel. Leipzig 1872. Verlag von Alphons Dürr. Fol.

Vor nahezu sechs Jahren, im ersten Hefte dieser Zeitschrift, veröffentlichten wir eine treffliche Radirung von C. Hummel nach Friedrich Preller's „Odysseus bei den Heliosrindern", welcher ein geistvoller, die Bedeutung des Weimarer Meisters und seiner Hauptschöpfung darlegender Aufsatz beigegeben war.

Seit jener Zeit ist der Ruhm Friedrich Preller's, als eines unserer echtesten und edelsten Künstler, stetig fester und allgemeiner geworden, und seine Odyssee, wie sie in den Wandbildern des Weimarer Museums und in den ihnen zu Grunde liegenden Kartons letzter Fassung in der städtischen Galerie zu Leipzig ihren Abschluß gefunden hat, nimmt heute bereits neben Rethel's Kaiserbildern und Schwind's Sieben Raben unter den Schöpfungen der modernen deutschen Kunst den Rang eines wahren Nationalwerkes ein.

Vollkommenes Eigenthum des Volkes können jedoch alle diese Schätze, die zu den höchsten Bildungsquellen der Nation gehören, erst dann werden, wenn sie in würdiger Weise vervielfältigt sind. Die Photographie hatte dazu, soweit ihre Kräfte reichen, die Hand geboten, und was Preller's Odysseebilder betrifft, so sind wir gewiß nicht undankbar für die Dienste, welche die großen photographischen Reproduktionen der Kartons im Kunstunterricht und auf den Salontischen der Liebhaber bisher geleistet haben.

Jetzt dürfen diese vergänglichen Lückenbüßer jedoch als zum größten Theil überwunden und beseitigt angesehen werden, seit die vor wenigen Wochen erschienene prachtvolle Holzschnittausgabe, deren Ankündigung diese Worte gewidmet sind, den Kunstfreunden vorliegt. Denn ganz abgesehen davon, daß hier das vollständige Odysseewerk Preller's zusammenhängend auftritt, wie es die Wandbilder in Weimar zeigen, während unseres Wissens von den Predellen bisher keine Nachbildungen existirten, ermöglichte auch erst die der Type verwandte Holzschnitt-Reproduktion das gleichzeitige und harmonische Auftreten von Bild und Wort, von Maler und Dichter. Dem poetischen Uebersetzer gesellt sich der künstlerische bei, und wir sehen nun mit stolzem Entzücken die doppelte, ja dreifache Reproduktionsarbeit als Werk und Ausdruck durch Jahrzehnte getrennter, aber in der Begeisterung für das hellenische Epos gleichgesinnter Geschlechter, zu einem schönen künstlerischen Ganzen vereinigt vor uns. Glücklich das Volk, das solche Leistungen sein eigen nennen kann! Dreimal glücklich, wenn sie ihm, wie die goldenen Aepfel der Hesperiden dem unbesiegten Herakles, nach schwerem Kampf als holde Symbole des Friedens und der Verjüngung in den Schooß fallen!

Aus derselben Quelle, der wir diese neue Gabe verdanken, haben uns die letzten Jahre Herbst für Herbst eine Reihe der gediegensten und glänzendsten Publikationen gebracht, welche der deutsche Büchermarkt aufzuweisen vermag; wir nennen nur Schwind's Wartburgfresken, Schnorr's Italienische Landschaften, Lindemann-Frommel's Insel Capri, Führich's Bethlehemitischen Weg und Thomas a Kempis, Carstens und Thorwaldsen in neuen Auflagen, endlich Genelli's Künstlerleben, Dante Kompositionen und Satura, welcher letzteren wir noch eine besondere Anzeige schulden. Was allen diesen Werken ihr eigenthümliches Gepräge verleiht, die Verbindung ernster Gedankenarbeit und herzgewinnender Schönheit in Darstellung und Ausstattung, das nimmt auch in der Ausgabe der Preller'schen Odyssee sofort jedes gebildete Auge für sich ein. Die 40 Kompositionen wurden an zwei ausgezeichnete Kräfte der Art vertheilt, daß R. Brend'amour die 16 großen landschaftlichen Kompositionen und K. Oertel die 24 Predellenbilder, die in der Publikation als Kopfvignetten der 24 Gesänge dienen, in Holzschnitt ausführte. Auf diese Weise erhielt jede der beiden Folgen im Vortrag einen einheitlichen Charakter, ohne daß jedoch die Verschiedenheit der Individualität so groß wäre, um der Harmonie des Ganzen zu schaden. Die Behandlung des Holzschnittes hält die Mitte zwischen einfachem Kontur und malerischer Ausführung, und besonders in den großen Bildern ist durch die glückliche Wahl der Technik und die strenge Gewissenhaftigkeit der Behandlung eine Treue der Wiedergabe erreicht, welche nahe an das Facsimile streift.

Zur Bekräftigung dieses Urtheils weisen wir auf die beiden Proben hin, welche die Verlagshandlung unserer Anzeige freundlichst beigegeben hat. Die Vignette am Kopf zeigt uns den „herrlichen Dulder Odysseus" im Begriff, dem Wagen der Nausikaa zu folgen, die ihn schlafend im Gebüsch am Strande der Phäakeninsel fand und nun einladet, in ihres Vaters Palast zu kommen:

„Fremdling, mache dich auf, in die Stadt zu gehen! Ich will dich
Führen zu meines Vaters, des weisen Helden, Palaste,
Wo du auch sehen wirst die edelsten aller Phäaken.
Thu' nur, was ich dir sage; du scheinst mir nicht unverständig.
Siehe, so lange der Weg durch Felder und Saaten dahingeht,
Folge mit meinen Mägden dem mäulerbespanneten Wagen
Hurtig zu Fuße nach, wie ich im Wagen euch führe." (Odyssee VI, 255.)

Das größere Blatt, das letzte in der Folge, veranschaulicht uns die rührend schöne Scene des XXIV. Gesanges (225 ff.), wie Odysseus nach der Heimkehr und nach Ermordung der Freier den greisen Vater Laërtes „im obstbeladenen Fruchthain" aufsucht und, zunächst unerkannt von ihm, des kummergebeugten, in seiner Kleidung verwahrlosten Alten ansichtig wird:

„Nur Laërtes fand er im schöngeordneten Fruchthain
Um ein Bäumchen die Erd' auflockern. Ein schmutziger Leibrock
Deckt' ihn, geflickt und grob, und seine Schenkel umhüllten
Gegen die ritzenden Dornen geflickte Stiefel von Stierhaut,
Und Handschuhe die Hände der Disteln wegen, den Scheitel
Eine Kappe von Ziegenfell; so trauert' sein Vater."

Das Blatt ist eines der schönsten der Folge, namentlich in der meisterhaften Verschmelzung des epischen und landschaftlichen Elements. Klar und ergreifend gelangt das erste zur Wirkung, läßt aber auch dem anderen Raum zu breiter Entfaltung, die in ihrem phantastischen Reichthum sich wunderbar deckt mit dem poetischen Grundton der Odyssee, von der ja ein berühmter Philologe bemerkt hat, sie sei das romantische unter den klassischen Epen der Griechen.

Theodor Große zierte den stattlichen Folioband mit einem sinnreich erfundenen Umschlagbilde, dessen farbigem, im pompejanischen Styl gehaltenem Druck nur etwas weniger Buntheit gut gethan hätte. Außerdem schmücken das Buch zahlreiche schöne Schlußvignetten und Initialen, auf deren Erfindung wohl auch der letztgenannte Künstler Einfluß genommen hat. C. v. L.



Aus der Holzschnitt-Ausgabe von Preller's Odysseebildern.



W. Lübke, Geschichte der Architektur. Vierte, stark vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, E. A. Seemann 1870. XV und 802 S. gr. Lex. 8. Mit 712 Holzschnitten.

Wie jede frühere Bearbeitung dieses anerkannt vortrefflichen Buches, so wurde auch die vorliegende vom Verfasser von Neuem so sorgfältig durchgenommen und verbessert, daß von der ersten, vor 15 Jahren erschienenen Auflage jetzt nur noch wenig in der alten Fassung übrig geblieben sein dürfte. Die Verbesserungen bestehen nicht nur in der Aufnahme der unterdeß durch die Arbeit Vieler zu Tage geförderten neuen Resultate, sondern vornehmlich auch auf der inzwischen mehr gereiften Anschauung des Verfassers. Diese neueste Auflage hat, außer vielen Kleinigkeiten, besonders auf den Gebieten der mittelalterlichen Profan- und der Renaissance-Architektur, welche, lange Zeit über alle Gebühr vernachlässigt, gegenwärtig sorgfältiger Aufmerksamkeit sich erfreut, ansehnliche Bereicherungen erfahren.

Doch ist die Darstellung in Betreff der Vollständigkeit noch nicht gleichmäßig. Die Architektur des Mittelalters, d. h. der romanische und gothische Styl, sind am ausführlichsten behandelt. Denselben sind 20 Bogen gewidmet, während die Architektur aller Völker des Alterthums und bis zum Jahre 1000 auf dem gleichen Raum und die neuere Kunst vom Jahre 1500 ab auf nur 10 Bogen abgehandelt wird. Freilich ist auch diese Ungleichheit nicht Schuld des Verfassers, sondern darin begründet, daß aus dem Alterthum nur verhältnißmäßig wenig Fragmente erhalten sind, die Kunst der Renaissance außerhalb Italiens aber noch wenig erforscht ist, während das Studium des Mittelalters seit einigen Jahrzehnten von zahlreichen Forschern mit besonderer Vorliebe betrieben wurde.

Von dem größesten Vortheil für ein segensreiches Einwirken dieses Buches sind seine zahlreichen nach den besten Abbildungen meist vortrefflich ausgeführten Holzschnitte, — vor allen die nach Zeichnungen von Baldinger, von denen ein Beispiel in der Kirche S. Maria della Croce bei Crema (Vgl. Zeitschr. f. b. K. IV. Jahrg. S. 133) diesen Zeilen beigegeben ist — welche dem Text zur Seite stehen und ihn wesentlich ergänzen; denn über bildende Kunst läßt sich nun einmal ohne Abbildungen nicht mit Erfolg sprechen. Wir vermissen jedoch bei diesen Illustrationen ein bestimmtes System. Sie sind sehr verschieden in Auffassung und Ausführung und ohne konsequent eingehaltene Grundsätze gewählt. Man hat eben genommen, was leicht zur Hand war, und nur die nothwendigsten Abbildungen neu fertigen lassen.

So ist es z. B. störend und wird oft zu Irrthümern führen, daß Seite 252 und 253 in den neben einander stehenden Grundrissen von SS. Sergius und Bacchus und S. Sophia zu Konstantinopel die Kuppeln von fast gleichem Durchmesser erscheinen, während die des letzteren Bau's in Wirklichkeit fast doppelt so groß ist. Der Chor der Barbara-Kirche zu Kuttenberg, Seite 560, erscheint viel großartiger als jener des Doms zu Köln, Seite 547. Noch auffallender ist der Uebelstand, wenn man z. B. die Grundrisse Fig. 151 und 167 oder die Façaden Fig. 174 und 177 mit einander vergleicht. Während die Façaden Seite 487, 584, 664 rc. durch höchste Klarheit sich auszeichnen, ist die Ansicht der Brautthür von St. Sebald in Nürnberg, Seite 565, ziemlich verschwommen, die Ansicht von Santa Maria Novella in Florenz, Seite 642, unbedeutend und die des Nürnberger Privathauses, Seite 760, entbehrt, abgesehen von einigen Fehlern, der rechten Charakteristik.

Von viel größerem Vortheil dagegen und dieses Werkes erst recht würdig würde es sein, wenn es dem kunstsinnigen Verleger gelingen möchte, sämmtliche Illustrationen von derselben Hand (etwa von Baldinger) und in einheitlichem Maßstabe zeichnen zu lassen und zwar in solcher Anzahl, daß alle für die Geschichte der Architektur wesentlichen Dinge dargestellt wären, so daß der Beschauer beim Durchblättern des Buches, ohne den Text zu lesen, eine Uebersicht des Wichtigsten, das in dem Buche vorgetragen ist, erhielte. Das berühmte Werk von Viollet-le-Duc könnte in dieser Beziehung vielfach als Muster dienen.

Mit welcher Sorgfalt Lübke im Uebrigen zu Werke ging, das beweist z. B. im Abschnitt über die Baukunst der Römer die Reproduktion der Abbildung Fig. 144, welche einem kleinen Aufsatz in einem vielbändigen Sammelwerke entnommen wurde, darin man dergleichen zu suchen sonst nicht gewohnt ist, und des Grundrisses Fig. 181, welcher das Ergebniß allerneuster Ausgrabungen ist. Dagegen fehlt eine eingehende Betrachtung der meist sehr zierlichen römischen Anlagen in Ziegelrohbau, über welche u. A. im Philologus, Bd. XXIV, Seite 465—73 und Bd. XXVI, Seite 376—80 gehandelt ist. Unter den Quellenschriften über die Denkmale Roms werden die großen Werke von Nibby und Reber, welche alles Wesentliche zusammenfassen, vermißt.

Viel besser als über die Römische Architektur sind wir — Dank den Forschungen von Bunsen, v. Quast, Salzenberg, Hübsch, Kahn u. A. — über die altchristlichen und byzantinischen Denkmäler unterrichtet, welche im dritten Buch behandelt werden. Der Verfasser hat mit Verständniß das Wichtigste ausgewählt und mit Fleiß und Sorgfalt zusammengestellt. Doch dürfte zu besserem Verständniß der Muttergotteskirche zu Konstantinopel (Seite 259) die Hinzufügung des Grundrisses



S. Maria della Croce bei Crema, gez. von F. Baldinger. Aus Lübke's Geschichte der Architektur. 4. Aufl.

(davon ein Holzschnitt bei Schnaase, 2. Aufl., Bd. III, Seite 177 sich findet) sehr erwünscht sein. Als ein kleines, durch alle bisherigen Auflagen sich hindurchziehendes Versehen sei hervorgehoben, daß die H. Sophia nicht 24 (wie S. 253 steht), sondern 40 Kuppelfenster hat. Unter den späteren byzantinischen Bauten, Seite 259, wäre es vielleicht angemessen, auch die Kirche S. Marco zu Venedig, welche Seite 416, und S. Front zu Perigueux, welche erst S. 429 besprochen ist, aufzuführen. Bei den Nachahmungen des Münsters zu Aachen, Seite 266, dürfte noch der sogenannte alte Thurm

zu Metlach zu nennen sein, welcher bekanntlich erst in der allerneusten Zeit durch A. von Cohausen in seiner ursprünglichen Form erkannt worden ist.

Bei der Darstellung der mohamedanischen Baukunst, welche das vierte Buch einnimmt, fehlt der Hinweis auf das gelehrte und reizvolle Buch des Freiherrn von Schack, welches am besten geeignet ist, in die Poesie und Kunst der Araber einzuführen und die hohe Kultur dieses Volkes während dessen Herrschaft in Spanien und Sicilien klar vor Augen zu stellen.

Im fünften Buch, in welchem die Architektur des Mittelalters mit besonderer Liebe, vortrefflich, klar und in übersichtlicher Anordnung, zuerst im Allgemeinen, dann in ihren einzelnen Werken dargestellt ist, hat der Verfasser jetzt auch die gebührende Rücksicht auf die Profan-Architektur, d. h. Burgen, Befestigungen der Städte, auf Rathhäuser, Wohnhäuser rc. genommen. Doch fehlen noch die Grab- und Ehrendenkmäler.

Die Geschichte der neueren Baukunst endlich, welcher das sechste Buch gewidmet ist, hat mancherlei Lücken. Die allgemeine Einleitung ist sehr vortrefflich, schildert Entstehung, Wesen und Resultate der Renaissance kurz, aber erschöpfend und mit großer Klarheit. Die Renaissance Italiens ist ziemlich vollständig, jene Frankreichs, wie uns scheint, genügend dargestellt. Ueber die betreffenden Baudenkmäler beider Länder giebt es eine große Anzahl, zum Theil sehr umfassender und eingehender Publikationen. Außerdem haben J. Burckhardt und Lübke selbst die Geschichte dieser Periode in besondern Werken eingehend behandelt. Die Geschichte der Renaissance in Deutschland dagegen beschränkt sich auf die Anführung und kurze Beschreibung einiger hervorragender Bauwerke. Nürnberg und Danzig z. B., welche überaus reich sind an charakteristischen Denkmälern dieser Periode, sind nur kurz erwähnt. In Betreff der letztgenannten Stadt wäre auf das den Charakter derselben sehr gut wiedergebende Werk von J. C. Schultz hinzuweisen. Die Nürnberger Denkmale u. A. aber sind bis jetzt nur in geringer Anzahl aufgenommen worden. Auf dem Gebiet der deutschen Renaissance fehlt eben noch der Abschluß der Vorarbeiten. Nicht einmal das erste Auftreten und die Verbreitung derselben in Deutschland, womit besonders A. v. Zahn und Alwin Schultz sich beschäftigen, ist bis jetzt erforscht worden. Lübke selbst sammelt, wie wir wissen, das Material zu einem eingehenden und umfassenden Werke über die Geschichte der Renaissance in Deutschland und der Verleger dieser Zeitschrift hat bekanntlich vor Kurzem die Publikation eines großen Sammelwerkes begonnen, welches die schönsten Werke der deutschen Renaissance in getreuen Aufnahmen, nach Orten gruppirt, zur Anschauung bringt.

Im letzten Kapitel giebt Lübke eine klar gegliederte Uebersicht der Architektur in unserm Jahrhundert, in der er die Leistungen der hervorragendsten Architekten und der von ihnen gestifteten Schulen, welche sich an die großen Städte anschließen, in unpartheiischer Weise kurz aber treffend bespricht. Vermißt wird dabei jedoch der, sonst überall durchgeführte, Nachweis der größeren Kupferwerke, welche die wichtigsten Bauwerke zur Anschauung bringen.

Einige mit Sorgfalt gearbeitete Register erhöhen die bequeme Benutzung des schönen Werkes. Die Ausstattung ist eine in jeder Beziehung würdige und elegante. F. J. R.

Notizen.

Ueber den Stilllebenmaler B. van der Meer hatte ich im V. Jahrgang, S. 230 dieser Zeitschrift einige genauere Angaben gebracht, wodurch dessen Existenz, die W. Bürger noch nicht sicher schien, unzweifelhaft dargethan wurde. Zu gleicher Zeit ergab sich auch durch die Nachricht C. von Lützow's, daß das Bild im Wiener Belvedere die Jahreszahl 1689 trage, die Bestimmung der Lebenszeit des Meisters. Seitdem bin ich noch auf ein anderes Bild B. van der Meer's gestoßen. Dasselbe befindet sich in der Gemäldegalerie des Schlosses zu Würzburg. Trauben, Pfirsiche, eine angeschnittene Zitrone, von der die Schaale theilweise herabhängt, und ein Muschelglas sind zusammen gruppirt auf einem gemusterten, mit Franzen verzierten Teppich, der auf einem Tische liegt; der Hintergrund ist dunkel. Am Saum des Teppichs gegen links unten findet sich die Bezeichnung: B Vdermeer, darunter 1689, ganz ähnlich wie auf dem Wiener Bilde, von dem Lützow in dem

beregten Aufſatze ein Facſimile gegeben. Es iſt zu bedauern, daß die Haltung der Farben durch das Nachdunkeln etwas hart geworden iſt; der Vortrag iſt frei und mit Verſtändniß durchgeführt. In W. Bürger's Aufſatz über Van der Meer, Gaz. des Beaux-Arts 1866, II, S. 575, wird dieſes Bild nach Waagen's Angaben erwähnt; merkwürdig iſt mir nur, daß Waagen die richtige Bezeichnung entging, obwohl ſie völlig deutlich zu ſehen iſt, und daß er das Bild unter die Collectiv-bezeichnung Jan van der Meer van Delſt brachte. An jener Stelle werden überhaupt drei Fruchtſtücke van der Meer's als Pendants im Schloſſe zu Würzburg erwähnt. Es befinden ſich daſelbſt allerdings noch zwei „van der Meer“ genannte Stillleben, dieſe bilden jedoch keine Pendants zu dem erwähnten Gemälde, da ſie ſämmtlich verſchiedene Größen haben. Das letztere iſt das kleinſte. Ob alle drei von demſelben Meiſter ſind, kann ich nicht mit Beſtimmtheit ſagen. Das größere der beiden, von dem Bürger das Maß beibringt, iſt ebenfalls gegen links unten bezeichnet; doch iſt dieſe Bezeichnung ſo von dickem Firniſſe und Schmutz bedeckt, daß ich ſie nicht leſen konnte. Der vorderſte Buchſtabe iſt anſcheinend ein J, doch kann ich dies nicht verbürgen; das Bild mag immerhin von B. van der Meer gemalt ſein. Das dritte der Stillleben iſt über dem letztern in ſolcher Höhe aufgehängt, daß ich über eine etwaige Bezeichnung nichts zu ſagen vermag. Hoffentlich ſchlägt auch für dieſe Sammlung endlich die Stunde des Katalogs!

Die Lebenszeit unſeres Früchtemalers iſt alſo gegen das Ende des 17. Jahrh. feſtzuſetzen, darüber laſſen die beiden Bezeichnungen mit 1689 keinen Zweifel. Aber über ſein Vaterland wurde bisher nichts Beſtimmtes bekannt. Der Behandlung nach wäre es mir wahrſcheinlicher, daß er ein Flamänder geweſen. Doch will ich dies nicht mit Beſtimmtheit ſagen, da ich mich genauer Studien der Still-lebenmaler nicht rühmen kann und die Schulen ſich nicht in jedem Falle genau ſcheiden laſſen. So hängt z. B. De Heem mit Antwerpen zuſammen, und es beſteht auch noch Unentſchiedenheit über einen ſo großen Maler wie Adriaen Brouwer, den die vorwiegende Meinung nach Houbraken's mährchenhaftem Bericht zu einem Holländer machte, während Andere in ihm einen Flamänder erkennen wollen. Mir ſelbſt ſcheint die letztere Annahme wegen Brouwer's Behandlung, welche auf die Antwerpener, von Rubens inſpirirte Schule (gleich Teniers u. A.) hinweiſt, die richtige zu ſein.

München, 4. Auguſt 1871. **Wilh. Schmidt.**

Zur Holbeinfrage.*)

Die Unterzeichneten haben ſich zu folgender Erklärung vereinigt:

Wir erkennen in dem Dresdener Exemplar der Maria mit der Familie Meyer von Hans Holbein d. J., trotz einer geringeren Vollendung in den Nebenſachen, eine Wiederholung von der Hand des Meiſters. Denn nur dieſer war im Stande, ſo freie Veränderungen, und zwar ſo große Verbeſſerungen in den Hauptſachen zu geben, wie namentlich in der ganzen Raumeintheilung des Bildes und insbeſondere der Proportion aller Figuren. Vor allem aber konnte nur der Meiſter eine ſolche Erhöhung der Idealität in Geſtalt und Geberde der Figur, in Schönheit und Ausdruck des Kopfes der Maria erreichen, welche weit über das im Darmſtädter Exemplar Gegebene hinausgeht, und das Dresdener Bild in der That zu einem Gipfelpunkt deutſcher Kunſt erhebt, wofür es mit Recht von jeher gegolten hat.

Das Darmſtädter Exemplar befindet ſich leider in einem Zuſtande allgemeiner Verdunkelung des Firnißüberzuges und theilweiſer Uebermalung, vor deſſen Beſeitigung eine gründliche Beurtheilung, wie weit daſſelbe noch Original ſei, unmöglich iſt.

Dresden, im September 1871.

A. W. Ambros. H. Bürkner. Lorenz Claſen. L. T. Choulant. Ed. Daege. A. Diethe. A. Ehrhardt. L. Gruner. H. Grüder. A. Hopfgarten. Julius Hübner. Rudolf Lehmann. Guſt. Lüderitz. Eduard Magnus. Th. von Oer. C. Peſchel. C. G. Pfannſchmidt. Friedrich Preller sen. Ludwig Richter. Julius Schnorr von Carolsfeld. Julius Scholtz. Julius Schrader. W. Schurig. D. Simonsſohn. F. Theſſel.

*) Die obige Erklärung wird uns von dem Dresdener Galerie-Direktor Hrn. J. Hübner im Auftrage der Unterzeichner zur Aufnahme in die Zeitſchrift eingeſandt. Indem wir dieſem Anſuchen entſprechen, behalten wir die Würdigung des Schriftſtücks einer weiteren Erörterung der Holbeinfrage vor, zu der es uns gegenwärtig an Raum fehlt. A. d. Red.

Verantwortlicher Redacteur: Ernſt Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.







Moriz von Schwind.

Charakterbild von Carl Albert Regnet.

Mit Illustrationen.

Als am 8. Februar dieses Jahres Moriz von Schwind heimging, da gab es in ganz Deutschland, dessen Neugestaltung der Meister eben noch erlebt hatte, kaum eine periodische Schrift, welche desselben nicht ehrend gedacht hätte, und nichts war natürlicher, als daß die, denen das Glück des näheren Umganges mit ihm zu Theil geworden, nicht minder aber auch jene, welche den unsterblichen Künstler nur aus seinen Werken kannten, mehr oder minder umfangreiche Beiträge zur Kenntniß seines Lebens, Strebens und Wirkens zu geben das Verlangen in sich fühlten.

Schwind's Leben war so reich bewegt wie kaum das Leben eines anderen Künstlers, und schon darin mußte ein großer Reiz liegen, es in einem zusammenhängenden Ganzen darzustellen. Ein weiterer aber lag in der Eigenart des Meisters, mit dem kein Anderer Aehnlichkeit in Begabung und Charakter hatte und schwerlich auch je haben wird. Unter solchen Umständen mag es mir verziehen werden, wenn ich die bedeutsamsten Momente seines Lebens, wie er sie mir selber im häufigen Verkehre mit ihm bald in aphoristischer, bald in breit behaglicher Weise mitgetheilt, und wie ich sie demnach in meinen Münchener Künstlerbildern zu sammeln unternahm, in den nachfolgenden Blättern von Neuem darzustellen versuche. Ich bin im Stande, hier Manches niederzulegen, was den Freunden und Verehrern des nun Verewigten willkommen sein wird.

Ein äußerer Anstoß zu dieser Arbeit aber ging von den unten genannten beiden Schriften aus, welche sich dieselbe Aufgabe stellten*).

Führich, dem Sohne des berühmten Wiener Meisters, kam es trefflich zu statten, daß er ein Landsmann Schwind's und dadurch in der Lage war, an Ort und Stelle und zudem von nächsten Verwandten des Verlebten Nachrichten über dessen Jugendzeit einzuziehen. Wenn er, ohne Zweifel auf Grund solcher Erkundigungen, bemerkt, daß für die Angabe, daß die Familie Schwind aus Schweden stamme und noch dort blühe, in derselben keinerlei Anhaltspunkte bekannt sind, so muß ich mich zur Rechtfertigung dieser von mir gemachten Angabe — ich sprach übrigens nicht von Schweden, sondern von Norwegen — auf eine desfallsige Mittheilung Schwind's selber berufen. Führich brachte übrigens auch aus späteren Lebensperioden des Künstlers höchst schätzbares Material und ordnete dasselbe in klarer übersichtlicher Weise zu einem harmonischen Ganzen, das denen, die Schwind näher standen oder ihn auch nur im Allgemeinen kannten, das Bild des Verlebten wieder lebendig vorführen wird, während den Anderen aus demselben der Mann, so wie er leibte und lebte, entgegentritt. Als verdienstliche Zugaben müssen der Holzschnitt und die Radirung nach Schwind bezeichnet werden. Der Eindruck des ganzen Buches ist der hohen Ernstes und tiefster Pietät für den Meister.

Den Hauptinhalt des Büchleins von A. W. Müller brachte bereits vor Monaten die Gartenlaube. Der Verfasser gab damals die Quintessenz dessen, was er jetzt zu einem Schriftchen von siebenzehn Bogen ausgedehnt hat. Der Vorrede zufolge wünschte der Verleger einen die Hauptsache näher kennzeichnenden Titel als den, welchen der Auszug in der Gartenlaube trägt. Schon daraus ist ersichtlich, daß das Leben und Schaffen Schwind's nicht den einzigen Gegenstand der kleinen Schrift bildet. Und in der That schien es dem Verfasser angemessen, nicht blos seine allgemein ästhetischen und speciell künstlerischen Anschauungen bei dieser Gelegenheit in sehr umständlicher Weise zum Besten zu geben, sondern auch einen beträchtlichen Vorrath seines Wissens in anderen Gebieten vor dem Leser auszubreiten und mit Citaten aus deutschen und fremden Werken einen wahren Luxus zu treiben. Durch den Dialekt, den Müller den Künstler reden läßt, sollte nach der Absicht des Verfassers das Bild an Charaktertreue gewinnen. Ich kann die Ansicht, daß dies wirklich der Fall sei, nicht theilen; und zwar um so weniger, als die Sprache, in der Schwind hier zu seinen Freunden redet, vielfach mehr an Urkunden aus dem sechzehnten Jahrhundert, als an den österreichisch-bayerischen Dialekt erinnert. Gleichwohl findet der Leser manches beherzigenswerthe Wort des genialen Meisters in dem Büchlein niedergelegt, manchen charakteristischen Zug desselben verzeichnet. —

Schwind gehörte nicht zu jenen Menschen, denen die Ausübung ihres Berufes ein von den übrigen Beziehungen des Lebens losgelöster Theil desselben ist. Die Kunst durchdrang sein ganzes Wesen zu jeder Stunde, und das Streben nach Vollendung war völlig mit ihm eins geworden. Daraus erklärt sich einerseits ein fast beispielloser Schaffensdrang, der sich kaum ein Paar Stunden des Tages Ruhe gönnte, andrerseits eine tiefpoetische Anschauung des ganzen Lebens, welche es ihm möglich machte, die scheinbar unbedeutendsten Zustände und Begebenheiten mit dem Glanze künstlerischer Schönheit zu umgeben.

Schwind's Eigenartigkeit läßt sich nur dann vollständig erfassen, wenn man seine Stellung zur Antike wie zur alten deutschen Kunst in's Auge faßt, zugleich aber nicht außer Acht läßt, welche reiche Ader von Humor sein ganzes Wesen durchströmte.

---

*) Moriz von Schwind. Eine Lebensskizze nach Mittheilungen von Angehörigen und Freunden des verstorbenen Meisters zusammengestellt von L. v. Führich. Leipzig, Dürr. 1871.

Moriz von Schwind. Sein Leben und künstlerisches Schaffen, insbesondere auf der Wartburg. Von Aug. Wilh. Müller. Eisenach, Bacmeister. 1871.

Es giebt vielleicht und gab keinen Künstler, dem sich die ganze Schönheit der Antike rückhaltsloser und voller erschloß als gerade Schwind. Aber so lebhaft er auch von der ewigen Schönheit der hellenischen Kunst ergriffen war, so blieb seinem scharfen Verstande doch nicht verborgen, wie ungeheuer breit und tief die Kluft ist, welche die moderne Welt von der alten trennt. Seine Auffassung der Stellung der Neuzeit gegenüber dem klassischen Alterthum und seiner Kunst war für Schwind in Ausübung seiner künstlerischen Thätigkeit grundsätzlich bestimmend. Er war nicht der Mann, sich seine Eigenthümlichkeit von antiken oder wälschen Meistern schmälern zu lassen, sondern er verwerthete das von ihnen Gelernte in seiner Weise. So ging er im Jahre 1833 während seines kurzen Aufenthaltes in Rom gar oft in die Sixtina, schaute sich die Schöpfungen Michel Angelo's an und wandelte dann, wie er später nicht ohne ein gewisses Selbstbewußtsein erzählte, nach Hause, um an seinem Ritter Kurt weiter zu arbeiten.

Daß er die griechische Mythe zu wiederholten Malen behandelte, ist damit recht wohl vereinbar, denn er hielt sich dabei nicht an die todten akademischen Formen, sondern brachte das Alte dem Verständniß unserer Zeit näher, indem er es mit seinem eigenen warmen Leben durchdrang.

Wie Goethe in seinen lyrischen Gedichten, abweichend von dem Gebrauche seiner Zeit, welche es liebte, den ganzen Olymp für die Geliebte in Bewegung zu setzen, von allen Göttern und Göttinen nur Luna und Amor persönlich einführte, so glaubte auch Schwind selbst da, wo die Versuchung nahe lag, sich jenes antiken Apparates entschlagen zu können und bediente sich desselben nur in ganz seltenen Ausnahmsfällen, aber dann auch mit einer Meisterschaft und solcher Tiefe des Sinnes, daß der Eindruck ein geradezu überwältigender ist. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an die herrliche Komposition für die Goethefeier in Frankfurt.

Wir müssen auf diese Komposition auch deshalb näher eingehen, weil sie vielleicht am klarsten von allen ähnlichen zeigt, in welcher Weise Schwind das antik-symbolische Element behandelte. Er zeigt uns in schön abgerundeten Massen das Geburtshaus Goethe's mit den drei Ueberhängen, links Frankfurt mit dem Monument und dem Hirschgraben, rechts den Main und Rhein von einer Flotte belebt, von deren Masten dreifarbige Wimpel wehen, die drei Leyern des Hauswappens und die dramatische und epische Poesie. Dann über dem Geburtshause schwebend die Verkörperung der Gestirne, unter denen Goethe geboren ward: zur Linken Jupiter, aus dessen Haupt Minerva entspringt, den sprachenkundigen Merkur und den begeisternden Ganymed, während Iris die Farbenlehre und Vulkan die Geognosie kennzeichnet. Zur rechten Hand schweben Venus, Amor, die Grazien, Momus und Fortuna.

Obwohl der Künstler sich hierbei fast ausschließend antiker Motive bediente, geschieht es doch in vorwiegend romantischem Geiste. Die Gestalten der Götter und Göttinnen dienen ihm nicht zum Ausdrucke ihrer inneren Wesenheit, sondern nur zur anmuthigen Kennzeichnung hervorragender Begabung und wichtiger Lebensbeziehungen des Dichters. Durch seine geniale Auffassung und die anspruchslose Darstellung ihrer Erscheinung hat er uns die Gestalten einer fern liegenden Mythe so nahe gebracht, daß sie für uns alles Fremdartige abgelegt haben und unserer Empfindungs- und Anschauungsweise vollständig assimilirt wurden.

Schwind liebte zwar im Allgemeinen Allegorie und Symbolik nicht, am wenigsten aber da, wo es sich um Kunsterzeugnisse für das Volk handelte. Er forderte von der Kunst in diesem Falle vor Allem, daß sie etwas schaffe, was im Stande wäre, in's Volksbewußtsein einzudringen, und woran das Volk so recht von Herzen sein Gefallen hätte. Deshalb konnte er sich auch nicht mit der Bavaria Schwanthaler's befreunden und fragte, was eine Bavaria solle, da wir keine Germania aufstellen könnten. In welcher Weise er sie dem Volke näher zu bringen gedachte, zeigt sein Vorschlag, zu ihren Füßen beim land-

wirthschaftlichen Vereinsfeste die Preise auszutheilen. Noch weniger war er mit den allegorischen Darstellungen der auf das Münzwesen bezüglichen Wissenschaften und technischen Thätigkeiten einverstanden, welche auf dem neuen Münzgebäude zu München aufgestellt wurden, und meinte halb im Scherze und halb im Ernste, ein Dukatenmännchen wäre eher verstanden werden, während jetzt das Publikum an den Statuen theilnahmlos vorüberginge.

Ihm selber nahm freilich bei seiner künstlerischen Lebensauffassung und übersprudelnden Phantasie auch das Abstrakteste persönliche Gestalt an, wie wenn er z. B. den Zorn als eine Person bezeichnete, die Einen beim Schopf packe und nicht loslasse, oder wenn er von Nixen und Gnomen als von Wesen sprach, an deren Existenz er nicht im Mindesten zu zweifeln schien. Einen recht sprechenden Beweis für diese Anschauung liefern namentlich seine vier Tageszeiten in Medaillons, welche er in der „Symphonie“ anbrachte, seine „Liebesbilder“, (Unnahbare Liebe, Erfüllung der Liebe, Untergang der Liebe und Entsagung der Liebe), so wie eine Anzahl seiner „Reisebilder.“

War Schwind auch vorwiegend bedacht, dem künstlerischen Gedanken Geltung zu verschaffen, so war doch die Gemüthsseite bei ihm nicht minder entwickelt; deshalb wählte er mit besonderer Vorliebe gemüthliche Stoffe zur Behandlung, sohin gerade solche, welche dem klassischen Alterthum grundsätzlich ferne liegen, ja welche es kaum zu erfassen vermocht hätte, weil sein ganzer Gesichtskreis ein anderer war.

Zum Ausdruck dieser seiner Gedanken und Empfindungen hatte sich Schwind eine eigene Sprache geschaffen, welche sich als der Ausfluß seiner Eigenart erweist und von seinem Wesen ebenso wenig getrennt wie mit dem eines Anderen verbunden gedacht werden kann.

Schwind hegte die Ueberzeugung, daß die Gegenwart ebenso wenig, wie die klassische Periode es gethan, eines nationalen Elementes entbehren könne, wenn sie nicht in's Charakterlose, Verschwommene ausarten solle. Bei aller Hochachtung für die Kunst der Renaissance war es ihm doch vollkommen klar, daß, was sich für Italiener und Franzosen schicke, bei der einschneidenden Verschiedenheit des germanischen Volkscharakters für die deutsche Kunst gleichwohl in hohem Grade unpassend sein müßte. So kam es denn, daß er zwar die alten Italiener ganz nach Gebühr schätzte, es aber doch für einen Mißgriff, vom deutschen Standpunkte aus wenigstens, hielt, so schaffen zu wollen, wie die alten Italiener geschaffen hatten.

Er hielt nichts auf den Kosmopolitismus in der Politik, den er gelegentlich scharf zu geißeln pflegte. Aber er war noch schlimmer auf den Kosmopolitismus in der Kunst zu sprechen.

Wie sein ganzes Wesen schlicht und bieder, ja nicht ohne eine unleugbare Derbheit angelegt war, erfreute sich sein Verstand und sein Herz zugleich an den Meisterwerken der alten deutschen Künstler, und die Erkenntniß der Mangelhaftigkeit ihrer Erfolge vermochte ihm den Genuß an ihnen nicht zu schmälern, weil er seinen offenen Sinn für das Streben der alten deutschen Meister auch da zu bewahren verstand, wo ihm die Form nicht genügte und nicht genügen konnte, weil sich sein Auge an der hehren Schönheit der Antike gebildet hatte.

In dieser Anschauungsweise ward Schwind durch seinen freundschaftlichen Verkehr mit Cornelius, dem er sich namentlich während seines Aufenthaltes in Rom auf das Innigste angeschlossen hatte, noch mehr bestärkt. Von den Kompositionen seines genialen Freundes zum Faust und Nibelungenliede sprach Schwind zu allen Zeiten mit der größten Hochachtung, und er und Ludwig Richter, mit dem ihn gleich innige Freundschaft verband, waren wohl die einzigen Zeitgenossen, deren künstlerische Erzeugnisse nicht die scharfe Geißel seines Witzes traf, welche er unerbittlich zu schwingen pflegte, ohne Unterschied, ob es dem persönlichen Gegner oder dem Freunde galt.

Nach den Mittheilungen Nahestehender erwachte Schwind's Humor schon sehr frühzeitig und machte sich zunächst in Karrikaturen Luft, denen indeß seine seltene Herzensgüte allzeit das Verletzende nahm. Er wußte Freunde und Bekannte Stundenlang mit solchen Skizzen zu unterhalten, in denen auch außer dem engsten Kreise Stehende nicht verschont blieben. In späteren Jahren entstand weniger Derartiges, obschon auch nachmals des Künstlers gefürchtete satirische Ader ungemein reichlich floß.

Schwind hat sich durch diesen seinen allzeit schlagfertigen Witz, der immer den Nagel auf den Kopf zu treffen wußte, viele Feinde gemacht; dabei ist aber Eines festzustellen. Er urtheilte häufig sehr strenge, aber er ließ sich dabei nie von persönlichen Sympathien oder Antipathien leiten, noch weniger aber durch die Anwesenheit der Betheiligten daran hindern. Im Gegentheil schien ein gewisser Reiz für ihn darin zu liegen, daß er seine Meinung sofort direkt an den Mann brachte. So war er, gleich Cornelius, mit der Richtung, welche sein Freund Kaulbach eingeschlagen, grundsätzlich nicht einverstanden, und machte gerade ihm gegenüber am wenigsten Hehl daraus, wie man stündlich aus Kaulbach's Munde selbst es hören kann. Es war aber nichts weniger als die bloße Freude an der Negation, es war der Drang der innersten Ueberzeugung von der hohen Wichtigkeit der Kunst, die ihn alle persönlichen Rücksichten bei Seite setzen und seine Meinung auch da ohne Hintergedanken in nicht selten sehr schneidiger Weise aussprechen ließ. Ob der Humor, der in der Regel bei solchen Gelegenheiten wetterleuchtete, dem Getroffenen das Urtheil versüßte, dürfte um so mehr zu bezweifeln sein, als er gerade dadurch die Lacher regelmäßig auf seiner Seite hatte.

Wenn von allen Ausschreitungen im Kunstleben sein scharfes Urtheil nichts lebhafter herausforderte als der moderne Realismus gewisser deutscher Schulen, so erklärt sich das leicht. Man kann es nicht ernster mit der Kunst nehmen, ihr nicht mit größerer Ehrfurcht zugethan sein, als Schwind es that und war. Und gerade deshalb konnte niemand höhere Ansprüche an die Kunst stellen als er, der den Schwerpunkt derselben in der Tiefe des Gedankens sah. Eine Kunst nun, für welche der Gedanke mehr oder minder Nebensache, der Glanz der äußeren Erscheinung aber Hauptsache geworden ist, mußte nothwendig den Zorn eines Künstlers erregen wie Schwind; und dieser Zorn mußte sich nothwendig noch steigern durch die Thatsache, daß diese Richtung nicht einmal den Stempel der Originalität an sich trug, ihre Leistungen vielmehr als aus Frankreich und Belgien importirte Waare erschienen.

Dem Realismus an sich war Schwind indeß nicht so sehr abgeneigt, wie man auf den ersten Blick wohl glauben möchte. Was er tadelte und verwarf, war lediglich die sklavische Nachahmung der äußeren Erscheinung, nachdem man den geistigen Gehalt ausgetrieben. Er wußte recht wohl, daß man seine Meinungsäußerungen übertrieb und ich erinnere mich lebhaft, wie er sich in der alten Pinakothek von Memlink's „Anbetung der Könige“ lange nicht trennen konnte und mir die Behandlung des Stofflichen als das Höchste pries, was die realistische Kunst je geschaffen. Dabei meinte er schmunzelnd, er sei nichts weniger als gesonnen in Abrede zu stellen, daß in München während der letzten Jahre gar mancher schöne Mantel und mancher schöne Stiefel gemalt worden, aber dem Memlink könne doch keiner von den Herren sich an die Seite stellen.

Nachdem er sich in einem aus dem Jahre 1844 datirten Briefe an Genelli über die neuere belgische Schule ziemlich scharf ausgesprochen, knüpfte er bald darauf an dessen Inhalt folgendermaßen an: „Die vielbesprochenen Belgier anlangend, werden Sie mir zweierlei zugeben. Einmal, daß, was ich so hinschreibe, nicht beurtheilt werden muß, wie ein abgeschlossenes überlegtes Ding, wie es Urtheilschreiber von Profession gewohnt sind, sondern als ein Wort des Augenblicks, an dem die Stimmung eben so viel Antheil hat

wie die Ueberlegung. Alsdann, daß wir auf sehr verschiedenem Boden stehen. Einem schimpfenden Chorus gegenüber würden mir ohne Zweifel auch die großen Vorzüge einer so ausgezeichneten Technik einfallen. Mir ist aber noch übel von dem elenden Lobgehudel und erlogenen Entzücken, von dem hier (in Karlsruhe) die Luft erschallte, vermischt mit einem in meinen Augen eigentlich niederträchtigen Herabsehen auf die Bemühungen der eigenen Landsleute. Da erinnert man sich natürlich an die auffallende Nichtigkeit der Auffassung und die Unbrauchbarkeit dieser am Ende doch outrirten Handhabung der Mittel zu Leistungen, die im höheren Sinne wünschenswerth wären. Wenn ich mich eigends besinne, so kann ich den Werth der Bilder sehr wohl unterscheiden von dem Schaden, den diese Art, die Kunst ohne Pflege, ohne — ich möchte sagen — häusliche Pflege, wie im Wirthshause als fremden Leckerbissen zu genießen, zum Nachtheil dessen, was wir leisten könnten, anrichtet. Wenn ich mich aber gehen lasse, wie ich im Schreiben leider immer thue, so mag wohl ein Theil meiner Wuth über die Wirkung auf die Bilder übergegangen sein, was allerdings nicht recht ist. Aber der „Ingrimm hat ein Vorrecht", wenn wir (Gott sei's geklagt, Deutsche nämlich), die wir bereits ein französisches Schauspiel, italienische Oper und englische Lektüre haben, zur Abrundung noch niederländisch malen sollen."

Der Einfluß von Cornelius auf Schwind trat wohl in „Ritter Kurt's Brautfahrt" und in seinem Altarbilde „die Anbetung der Könige" am klarsten zu Tage. Des ersten Bildes wird noch einmal und zwar an der Stelle zu gedenken sein, an welcher der Humor des Künstlers näher in's Auge zu fassen ist. Nicht minder in seinen Kartons für die Glasfenster in Glasgow und für die der neuen katholischen St. Michaelskirche in London und in seinen Freskên in der Kirche zu Reichenhall. Namentlich bei den Gemälden für die Frauenkirche lag eine große Schwierigkeit darin, die Anschauungs- und Empfindungsweise der Gegenwart mit dem gegebenen Styl des Altars in Einklang zu bringen, und es lag die Gefahr nahe genug, in der einen oder anderen Richtung zu weit zu gehen. Doch verstand es Schwind auch hier, mit sicherem Takte das Rechte zu treffen, und er verband namentlich in seinem Hauptbilde die beiden Elemente auf das Glücklichste. Mit großer Innigkeit empfunden, wirkt die Komposition durch einfache Größe und gefällige Vertheilung der Massen auf das Vortheilhafteste. Es ist ein wundersames Werk, das in ganz eigenthümlicher Verschmelzung des Morgen- und Abendlandes eine eigenthümliche von dem Hergebrachten abweichende Auffassung, eine große Schlichtheit der Darstellung zeigt, welche, ohne Altes nachzuäffen, jene schmucklos fromme Weise ersehen läßt, die wir an den Bildwerken des Mittelalters so sehr bewundern. Dem Morgenlande gehört ihrer Gewandung nach die Gottesmutter an, während die Könige und ihr Gefolge in Tracht und Waffen an das deutsche Mittelalter gemahnen. Auch der landschaftliche Hintergrund mit der reizenden Fernsicht auf Wald und Feld, Wasser und Au trägt einen entschieden deutschen Charakter und gehört zu dem Lieblichsten, was Schwind in dieser Richtung geschaffen. Wie er hier hat vielleicht noch kein Künstler die süße Anmuth und stolze Herrlichkeit, die stille Ruhe und den milden Schimmer deutscher Natur in so einfacher, allgemein verständlicher Weise wiedergegeben. Von großem Interesse sind auch die Kompositionen für England, namentlich die für die Kirche in London. In der architektonischen Gliederung und im Maßwerk der Fenster lagen schwer zu bewältigende Hindernisse der Komposition; deßhalb suchte er nach seinen eigenen Worten den Schwerpunkt in der Anordnung, und als ich ihm, während er mit der Herstellung der Kartons beschäftigt war, einmal bemerkte, sein himmelfahrender Christus sei wohl um ein nicht Unbedeutendes größer als die andern Figuren, wies er mir mit dem Cirkel in der Hand nach, daß ich mich nur vom Schein habe trügen lassen, und zeigte mir, wie er diese Wirkung lediglich dadurch

erreicht, daß er den Christus frei gemacht habe, während die übrigen Bilder enger abgegrenzt wurden.

In räumlichen Schwierigkeiten dieser und anderer Art lag für Schwind ein eigenthümlicher Reiz, dem er sich nicht leicht entzog. So hatte Grillparzer's Wort: „Wer wird denn auch das Mögliche machen wollen!", das der Komposition des Kurt galt, von der fast alle Freunde Schwind abriethen, in seiner Seele ein mächtiges Echo gefunden. Er liebte Schwierigkeiten um ihrer selbst willen, weil er die Kraft in sich fühlte, auch die größten zu überwinden. Das zeigte sich namentlich auch in seinen Leidensstationen für die Kirche in Reichenhall. Von den vierzehn Kompositionen hat eine einzige fünf und eine zweite vier Figuren aufzuweisen; in allen übrigen genügten ihm drei, um trotz der beengenden Medaillonform seine Gedanken in klarer, vielfach neuer Weise auszusprechen.

Als ein weiterer Beleg für den echt deutschen Charakter seiner Kunst verdienen seine Fahnen für die Leidensprozession alle Beachtung, welche für die Theatinerkirche zu malen Schwind Zeit fand, während Kaulbach, Heß, Schraudolf und Andere, die unter des Königs Ludwig I. Aegide in reicher Zahl entstehenden Bauten mit ihren Fresken schmückten und in Sammlungen und Museen neben den alten Vorbildern der Kunst auch Werke fast aller bedeutenderen Meister der Gegenwart aufgenommen wurden.

Schwind's Vorliebe für deutsches Wesen und deutsche Art sprach sich auch darin aus, daß er zwar während seines Aufenthaltes in Italien mit großem Eifer die Alten studirte, daß er jedoch, den meisten seiner Kunstgenossen ähnlich, sich nicht dazu angetrieben fühlte, einen dem Süden entnommenen Stoff zu verwerthen. So sehr war seine Seele von deutscher Natur und Gestaltung eingenommen. Ich kenne nur zwei Kompositionen des Meisters, in denen er den Beschauer nach dem Süden führt. Beide gehören dem leider fast unbekannt gebliebenen Cyklus der Reisebilder an. Auf dem ersten sehen wir Altmeister Cornelius neben Schwind auf einem der Hügel der Campagna, der hinter der Kuppel von St. Peter hinabsinkenden Sonne nachblickend, ein Bild, das nach Schwind's persönlicher Mittheilung dem Andenken an jene Abschiedsstunde seine Entstehung verdankt. Das zweite Bild dieser Art zeigt den Zweikampf von Nebenbuhlern vor dem Thore einer italienischen Villa des Mittelalters im bleichen Lichte des Mondes.

Nur da, wo ihm ein dem Süden angehöriger Stoff von außen gegeben war, wie z. B. bei seinen Kompositionen zum rasenden Roland, entschloß er sich sein Prinzip zu opfern, aber auch hier geschah es in einer Weise, welche nichts Verletzendes hat und uns glauben macht, der Meister bewege sich auf seinem eigensten Gebiete.

Wie hoch Schwind von der kirchlichen Kunst dachte, geht so recht klar aus einem seiner Briefe an Kupelwieser hervor, worin er sagt: „Immer mit den schönsten Gegenständen und den edelsten Kunstformen zu thun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das ascetische Feuer, ohne dem doch nichts Rechtes wird." Ein anderes Mal wurde er im Verlaufe eines die Interessen der Kunst behandelnden Gespräches gefragt, warum er denn der kirchlichen Kunst fast aus dem Wege zu gehen scheine, welche Frage er mit folgenden Worten beantwortete: „Einen zweigetheilten Bart kann ich so gut malen wie ein Anderer. Aber einen Christus zu malen, dazu muß man ein anderer Mensch sein als ich." Damit stimmte es vollkommen überein, wenn er bei Beginn der Arbeit an seinem großen Altarwerk für die Münchener Frauenkirche einem Freunde schrieb „er habe einige Angst."

(Fortsetzung folgt.)

Renaissance in Bayern.

Von W. Lübke.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Ich muß mich hier darauf beschränken eine kurze Andeutung des Wichtigsten zu geben, da mir daran liegt, in wenigen Zeilen noch auf zwei andere Schöpfungen in der Nähe von München hinzuweisen, in welchen wieder zwei verschiedene Epochen und Richtungen der Renaissance sich aussprechen. Das eine ist die Residenz in Landshut, inschriftlich von den bayerischen Herzogen Wilhelm, Ludwig und Ernst bis 1543 aufgeführt. Wenn man in der Hauptstraße der malerischen alten Stadt an der nüchternen, aus späterer Zeit herrührenden Façade des Residenzschlosses vorbeigeht, kann man nicht ahnen, welche Pracht dahinter sich birgt. Tritt man ein, so befindet man sich in einem Vestibül, aus welchem zu beiden Seiten zwei ziemlich steil aufsteigende schmale Treppen in's obere Geschoß führen. Das Vestibül erweitert sich dann zu einer stattlichen Halle, deren Kreuzgewölbe auf rothen Marmorsäulen ruhen. Dieser ganze Vorderbau muß das Werk eines deutschen Baumeisters sein, der hier seine ziemlich unklaren Vorstellungen von Renaissance verwerthet hat. Die Säulen zeigen eine unverstandene Art von Komposita-Kapitäl und ebenso wunderliche runde Sockel, wozu dann noch die mittelalterlich profilirten Gewölbrippen kommen. Tritt man nun aber in den großen, ungefähr quadratischen Hof, so ändert sich sofort der Eindruck und man glaubt sich in einen der mächtigsten Palasthöfe Italiens versetzt. Auf drei Seiten fassen gewaltige Hallen von dorischen Marmor-Säulen den Hof ein, rechts und links mit Kreuzgewölben gedeckt, an der Rückseite mit korbförmigem Tonnengewölbe, in welches Stichkappen einschneiden. Diese letztere Halle ist von besonders stattlicher Anlage, an beiden Enden mit Halbkreisnischen geschlossen, die Gewölbe mit feinen Profilen in Stuck gegliedert und durch größere und kleinere Gemälde mythologischen Inhalts geschmückt, die Halbkuppeln der Nischen in Rautenform getheilt, in den Feldern feine Reliefsfigürchen antiker Götter, thonfarbig hell auf braunem Grunde, das Ganze von heiterster Wirkung. Die Oberwände der Hoffaçaden sind durch schlanke korinthische Pilaster von großem Maaßstabe eingetheilt, welche das Hauptgeschoß mit seinen hohen Fenstern und ein kleines Halbgeschoß darüber zusammenfassen. Die Fenster haben die streng klassische Bildung der italienischen Hochrenaissance mit abwechselnd graden und gebogenen Giebeln. Das Ganze zeugt unverkennbar von der Hand eines italienischen Architekten der schon etwas strengen, ja trocknen Richtung, welcher die Palladio, Vignola und Serlio angehören. Der Kontrast mit dem Vorderhaus könnte nicht größer sein.

Das ganze Innere des Baues, der völlig im Charakter italienischer Stadtpaläste durchgeführt ist, zeigt dieselbe Behandlung, und zwar die Hand durchweg sehr tüchtiger Künstler.



Zimmerdecoration

aus der Burg Trausnitz bei Landshut.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrgang. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.



In der Hauptaxe liegt eine Durchfahrt, welche auf eine der Hauptstraße parallel laufende Gasse führt. Sie ist mit einem Tonnengewölbe bedeckt, welches durch achteckige Kassetten gegliedert wird. Das Erdgeschoß hat eine Anzahl ansehnlicher Zimmer, sämmtlich gewölbt und mit Malerei und Stuckatur verziert. Aber weit größer ist die Pracht und der künstlerische Aufwand in den Räumen des oberen Hauptgeschosses. Man gelangt dahin entweder über die beiden Treppen des Vorderhauses oder auf einer breiten, in Backstein mit sehr niedrigen Stufen aufgemauerten Treppe, welche aus der hinteren Halle rechts emporführt. Ich kann nicht in alle Einzelnheiten eingehen; soviel aber sei bemerkt, daß es sich hier um eine Schöpfung handelt, die, wenn sie jenseits der Alpen läge, von allen Künstlern und Architekten aufgesucht, studirt und bewundert sein würde, während sie in Deutschland fast unbekannt und verschollen ist. Nur dies noch: alle oberen Gemächer sind gewölbt, die Decken in mannigfacher Weise getheilt, mit den elegantesten Ornamenten in Stuck gegliedert, die Felder in Fresko ausgemalt, das Ganze im klassischen Stil der italienischen Hochrenaissance, keine Schöpfung deutscher Meister, wohl aber eine künstliche Südfrucht auf nordischem Boden. Ich will noch die kleine quadratische Kapelle im linken Flügel erwähnen, mit kuppelartigem Gewölbe, die Wände mit einer Komposita-Ordnung von Säulen und Pilastern elegant gegliedert, die Friese und Deckenflächen mit trefflicher Stuckdekoration. Namentlich der Hauptfries mit Akanthusranken, in welchen Engel spielen, ist von schöner Erfindung und Ausführung. Das Prachtstück ist aber der große Saal an der Rückseite des Hofes, von vornehmen Verhältnissen, etwa 27 Fuß breit und doppelt so lang. Die Wände sind mit ionischen Pilastern, deren Kapitäle sparsame Vergoldung zeigen, gegliedert. Zwischen ihnen sind Medaillons mit feinen mythologischen Reliefs, Thaten des Herakles und Anderes darstellend, angeordnet. Die Wände sind jetzt leider weiß getüncht, aber der große Fries sowie das Gewölbe zeigen die ursprüngliche Ausstattung. Und von welcher Schönheit!

Namentlich der Fries gehört ohne Frage zu den köstlichsten Schöpfungen der Renaissance. Man liest an ihm in großen goldenen Buchstaben den bekannten Satz: Concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur. Aber diese Buchstaben werden in entzückendem Spiel von muthwilligen gemalten Putten gehalten, das Ganze in einem Reichthum der Erfindung, einer Fülle des Humors, daß wohl nie ein anmuthigerer Kinderfries gemalt worden ist. Darüber spannt sich in gedrücktem Rundbogen das Gewölbe mit ausgezeichnet schöner Eintheilung. In den großen achteckigen Hauptfeldern sieht man die berühmtesten Männer des klassischen Alterthums von Homer an, in Fresko; an den beiden Schildwänden des Saales sind die Künstler Zeuxis, Phidias und Praxiteles dargestellt, zu denen sich noch Archimedes gesellt. In den kleineren Feldern der Decke sind Grau in Grau friesartige Scenen aus dem klassischen Alterthum gemalt, als Einrahmung dient ein blauer Grund, mit goldenen Bändern und Schleifen durchzogen, darin auf kleinen Medaillons weiße Gemmen nachgeahmt sind. Die innere Umrahmung der Hauptfelder endlich besteht aus vergoldeten Ornamenten und Gliederungen. Die Wirkung des Ganzen ist unvergleichlich schön und gehört zum Trefflichsten seiner Art.

Bezweckt die Dekoration dieses Saales eine Verherrlichung des klassischen Alterthums, so klingt der hier angeschlagene Grundakkord in der Ausstattung der übrigen Räume nach. So sieht man ein kleines quadratisches Badezimmer, dessen Gewölbmalerei der Aphrodite und den ihr verwandten Gestalten gewidmet ist; in den Lünetten sind kleine antike Scenen auf landschaftlichem Grunde gemalt, in den Stichkappen schwebende Liebesgötter, mit Benutzung der raffaelischen Fresken in der Farnesina, Alles im heitersten Stile; die Wände endlich sind mit prächtigen Blumenteppichen bedeckt. Die Gemälde zeugen hier von etwas

geringerer Hand, alle aber tragen gleich denen des Saales das Gepräge der Nachfolger Raffael's.

Dieser reichen Ausstattung, die sich durch eine Reihe größerer Zimmer fortsetzt, entspricht alles Uebrige. Die Kamine der Zimmer und die Thürgewände sind aus rothem Marmor in klassischen Formen gebildet. Auffallend ist die Kleinheit sämmtlicher Thüren, auch derjenigen des Saales. Von größter Schönheit sind die Thürflügel selbst, sämmtlich mit Intarsien geschmückt, deren Ranken zum Geistreichsten und Feinsten dieser Gattung gehören. Sie gehen aber aus Mangel an Pflege zu Grunde, weil man nicht einmal so viel darauf gewandt hat, sie bisweilen mit Oel einzureiben.

Etwas abweichenden Charakter zeigt die Dekoration der oberen Halle, welche im linken Flügel den Zugang zur Kapelle und die Verbindung zwischen Vorder- und Hinterhaus vermittelt. Ihre gemalte Dekoration entspricht zwar dem Uebrigen, aber die ebenfalls gemalten Fürstenbilder an den Wänden, wie das Ganze flott und keck hingesetzt, zeugen von der Hand eines venetianischen Künstlers. Das Datum ist hier 1536, während man im großen Saal 1542 liest. Abweichend von allen diesen Arbeiten ist endlich der im zweiten Geschoß des Vorderhauses liegende geräumige Saal, denn er ist niedrig nach nordischer Weise und mit einer Holzdecke versehen, die für sich allein ein Kunstwerk ersten Ranges bildet. Abwechselnd auf größeren und kleineren Konsolen ruhend, die als prächtiges Gesims den Saal umziehen, ist die Decke in sehr feinem, flachem Profil gehalten, um nicht zu schwer auf dem niedrigen Raume zu lasten. In vierzig große quadratische Felder, acht der Länge, fünf der Breite nach getheilt, welche durch schmale längliche Felder getrennt werden, haben sämmtliche Flächen herrliche Intarsien, helle Zeichnung auf dunklem Grunde, jedes Feld in abweichender Komposition, voll Phantasie und unerschöpflicher Erfindung. Muschel- und Volutenwerk mischt sich mit Rosetten, Rankengewinden und anderem Blattornament. Der Charakter deutet auf den Ausgang des 16. Jahrhunderts. Am schönsten sind die Pflanzenornamente der schmalen länglichen Felder.

Wenn der gegenwärtige Zustand dieses Prachtbaues, dessen Gleichen sich in Deutschland nicht findet, im Ganzen nicht unbefriedigend ist, weil derselbe noch jetzt als Wohnung und zu anderen Zwecken dient, so bietet dagegen das dritte Hauptwerk der Renaissance in Bayern ein Bild des jammervollsten Verfalls, eine Schmach für die Epoche, welche es dahin hat kommen lassen. Der jetzt regierende König von Bayern scheint der Trausnitz — denn von dieser ist die Rede — schon ihrer herrlichen Lage wegen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und läßt sich einige Zimmer dort als Absteigequartier herrichten. Hoffentlich wird dann zugleich dem fortschreitenden Verderben des herrlichen Bauwerks Einhalt gethan, wenn auch nimmermehr ungeschehen gemacht werden kann, was hier verwüstet worden ist. Bekanntlich erhebt sich die alte Veste auf einem steil an der Südseite der Stadt Landshut aufsteigenden Hügel. Zu ihren Füßen breitet sich nordwärts die Stadt, deren riesiger Hauptthurm an St. Martin mit der Höhe der Burg wetteifern zu wollen scheint, während südwärts der Blick über das lachende grüne Isarthal bis zu den Firnen der bayrischen Alpenkette schweift. Die Anlage der Trausnitz reicht bis in's frühe Mittelalter zurück. Spuren des spätromanischen Styls erkennt man außen an den durchschneidenden Bogenfriesen der beiden Rundthürme, welche den Eingang flankiren, sowie drinnen an der Kapelle mit ihren trefflichen Skulpturen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Der ganze Bau mit seiner unregelmäßigen Form datirt offenbar aus den verschiedensten Zeiten. Nicht bloß alle Epochen des Mittelalters, sondern auch der Renaissance haben an ihm gearbeitet. Es liegt nicht in meiner Absicht hier auf eine Beschreibung oder Schilderung des Ganzen einzugehen, zumal da die Trausnitz durch zahlreichen Besuch ziemlich allgemein bekannt ist.

Nur auf den Glanz ihrer freilich arg verwüsteten inneren Dekoration möchte ich aufmerksam machen.

Daß die künstlerische Ausstattung der Burg verschiedenen Zeiten angehört, erkennt man nicht bloß aus dem Charakter ihrer Kunstwerke, sondern auch aus einer Reihe von Inschriften. Die Jahrzahl 1529 trägt der kolossale eiserne Ofen in der Türnitz, der den Namenszug Herzog Ludwig's zeigt und in den Ornamenten noch zwischen Mittelalter und Renaissance schwankt. Die volle Frührenaissance mit ihren zierlichen Formen tritt sodann an dem Kamin des Turniersaales im oberen Stockwerk hervor, der die Jahrzahl 1535 bietet. Dann folgt in der Reihe ein zierliches Werk des Erzgusses, der Eimer in dem Ziehbrunnen des Hofes mit eleganten Ornamenten, Masken und Rankenwerk geschmückt. Man liest auf ihm: Lienhart Peringer goss mich zu Landshut als man zalt 1558 Jar. A. H. J. P. (Albrecht Herzog in Paiern). Der Haupttheil der malerischen Ausstattung gehört aber den Jahren 1576 bis 1580 an, denn diese Zahlen liest man wiederholt in den Sälen des Hauptgeschosses. Die Galerie mit dem Treppenhaus ist um dieselbe Zeit 1578 entstanden. Einiges, durchweg gröber und kunstloser ausgeführt, datirt erst von 1675.

Ich gehe hier nur auf die Arbeiten aus den siebziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ein, die den Kern der künstlerischen Ausstattung bilden. Dieselbe beschränkt sich auf die Zimmer des Hauptgeschosses, zu jener Zeit offenbar die Wohn- und Empfangsräume der Herzöge. Während die Gemächer des darüber liegenden Stockwerks ganz mit Holz verkleidet sind, sowohl getäfelte Wände als auch hölzerne Decken zeigen, letztere mit trefflicher Eintheilung und markiger Profilirung, sind die Säle des Hauptgeschosses vollständig auf Malerei angelegt, so daß nicht bloß die Wände ganz mit Gemälden überzogen sind, sondern auch die flach gehaltenen Decken eine farbige Dekoration tragen. Die Gemälde sind aber auf Leinwand ausgeführt, welche teppichartig die Wände bekleidet, leider jetzt großentheils im Zustande grausamer Zerstörung. Wir haben hier also ein drittes System von Ausstattung der Räume: in der Residenz zu Landshut gewölbte Decken mit Stuckatur und Fresken, die Wände ebenfalls zwischen plastischer und malerischer Ausstattung getheilt; in der Münchener Residenz die Wände auf Teppiche berechnet, die Decken mit Oelgemälden in vergoldeten Rahmen, dazu plastische Dekoration an den verbindenden Friesen und Wölbungen; hier endlich in der Trausnitz, abgesehen von den vollständig auf Holztäfelung berechneten Räumen, eine Ausstattung der Hauptgemächer, bei welcher die Plastik völlig leer ausgeht und Alles in die Hände der Malerei gelegt ist. Der Charakter derselben trägt im Ganzen das Gepräge des gleichzeitigen italienischen Manierismus, wie denn die ausführenden Künstler offenbar in Italien ihre Studien gemacht haben. Soweit geht die Alleinherrschaft der Malerei, daß sogar die Thüren und ihr Rahmenwerk, mit Ausschluß jeder plastischen Gliederung, nur mit malerischer Dekoration versehen sind; höchstens hier und da an den Decken die kleinen Rosetten (wo nicht etwa auch die Decken Bildschmuck zeigen) bieten mit ihrer Vergoldung einen Ruhepunkt. Dies ist aber des Guten zu viel, und das Auge sucht vergeblich nach jenen kräftigeren Formen rhythmischer Theilungen, welche jeden Raum gliedern müssen, um ihn unsrer Empfindung nahe zu bringen. Von dem Charakter der Dekoration wird am besten die beigefügte Abbildung eine Anschauung geben. Sie ist nach einer Photographie durch die geschickte Hand Baldinger's auf den Holzstock gezeichnet. Im Allgemeinen bewegt sich die Malerei in hellen heiteren Tönen, die großen Hauptbilder werden durch gemalte Streifen und Friese eingefaßt, welche meistens auf hellem Grunde leichte Ornamente im Stil antiker Wanddekoration zeigen. Zum Besten gehört das Audienzzimmer, dessen Decke auf zwei Holzsäulen ruht. Zwar sind die großen geschichtlichen Bilder an den Wän-

den, abgesehen von ihrer starken Zerstörung, nicht grade vorzüglich; aber die Wandstreifen enthalten auf weißem Grunde geistreich ausgeführte Ornamente, und noch glänzender sind die einfassenden Glieder der Decke, welche zwischen den neun großen Bildern abwechselnd auf leuchtend rothem und weißem Grunde köstliche Ornamente zeigen. Da aber die Malerei sich unaufhaltsam vom Fußboden bis zur Decke und selbst über die letztere hin erstreckt, so fehlt jene planvolle Abstufung und Gliederung, welche in sämmtlichen antiken Wanddekorationen, namentlich den pompejanischen, das Ganze bei allem Reichthum so maaßvoll und ruhig erscheinen läßt. Im Einzelnen wird man indeß auch auf der Trausnitz vieles Anziehende, ja Vortreffliche finden. Wie übrigens die italienischen Anschauungen eingewirkt haben, erkennt man an manchen Stellen, so besonders in jenem Zimmer, an dessen Decke man die vier Jahreszeiten in gut ausgeführten großen Bildern sieht. Die obere Einfassung besteht hier aus einem kleinen Fries, winzige Figürchen auf weißem Grund enthaltend, Phantasiestückes sowie allerlei Karnevalsscenen und Maskenscherze in geistreichster Leichtigkeit der Darstellung. Man sieht, es war die Zeit, da die vornehme Welt Europa's nach Venedig und Rom pilgerte, um den Karneval in seiner ausgelassensten Blüthe mit zu machen. In ähnlicher Weise bietet die sogenannte Narrentreppe in ihren meisterhaft ausgeführten, leider unbarmherzig beschädigten Fresken die weltbekannten Scenen der italienischen Komödie in fast lebensgroßen Gestalten voll Laune und Uebermuth. Diese Treppe, die vom Erdgeschoß bis in's oberste Stockwerk hinauf führt und von unten bis oben mit Fresken bedeckt ist, gehört zu einem besonderen Theile der Burg, der als italienischer Anbau bezeichnet wird. Derselbe enthält nur wenige kleine Zimmer, deren künstlerische Behandlung sich völlig von der in den übrigen Räumlichkeiten herrschenden unterscheidet. Hier ist nämlich die Malerei ausgeschlossen, mit Ausnahme der eben erwähnten Treppe, alles dagegen in plastischer Gliederung mit wenigen Farbentönen auf weißem Grunde durchgeführt. Damit hängt zusammen, daß die Räume sämmtlich mit Gewölben von mannigfaltiger Form und Eintheilung versehen sind. In einem Vorzimmer mit einfachem Tonnengewölbe beschränkt sich die Farbe in den Gliederungen auf ein kräftiges Blau, das mit Weiß wechselt. In dem Hauptgemach, einem Kabinet von rechtwinkliger Form, das Spiegelgewölbe mit Stichkappen hat, ist nicht blos die Eintheilung, sondern auch die Gliederung und die Ornamentik überaus fein und schön, dabei mit großem Geschick ausgeführt, wie denn zierliche Fruchtschnüre frei schwebend die Hauptlinien markiren. Die Ornamente sind hier in tiefem Blau und Gold auf weißem Grund. Schließlich ist noch zu erwähnen, daß im Hauptgeschoß des ganzen Baues große grün glasirte Kachelöfen, deren Einsatzstücke blaue Ornamente auf weißem Grund zeigen, aufgestellt sind. Wahre Prachtstücke der süddeutschen Thonplastik.

Ich muß mich hier auf diese kurzen Andeutungen beschränken. Es wird indeß zur Genüge aus ihnen hervorgehen, welcher Reichthum künstlerischer Schöpfungen, die sich bis in die Erzeugnisse der begleitenden Kunstgewerbe erstrecken, Deutschland in seinen Renaissancebauten besitzt. Bis jetzt vernachlässigt und als „Zopf" sogar verabscheut, müssen sie von der Forschung geradezu neu entdeckt werden. Wer sich diese Aufgabe gestellt hat, muß bei jedem Schritte mit Beschämung inne werden, wie wenig bis jetzt in Deutschland für das Studium dieser Werke geschehen ist. Während Frankreich seine Renaissancedenkmale längst in prachtvollen Kupferwerken dargestellt hat, ist bei uns nicht einmal der Anfang zu ähnlichen Veröffentlichungen*) gemacht. In Frankreich hat die Regierung solche Unternehmungen

---

*) Ein Anfang ist neuerdings mit der freilich nur auf die bescheidenen, dafür aber stets bereiten und raschen Verfahrens ermöglichenden Mittel der Autographie gestützten Publikation des Verlegers unserer

stets eifrig gefördert und mit bedeutenden Mitteln unterstützt. Bei uns hat bis jetzt keine Regierung, kein Fürst Aehnliches gefördert. Dieser Mangel beruht aber auf einem allgemeinen Mangel an Verständniß für die Bedeutung der Kunst. Nachdem wir nun mit den Waffen Frankreich besiegt haben, ist es wahrlich Zeit, daß wir auf diesem Kulturgebiete den Franzosen nacheifern. Bis wir sie hier besiegen, bedarf es noch genug Mühe und Arbeit, vor Allem aber bedarf es dazu der richtigen Einsicht, und diese wach rufen zu helfen, ist die Absicht gegenwärtiger Zeilen.

Ein Siegesdenkmal.

Mit Abbildungen.

Im Sommer 1871 war in Carlsruhe der Entwurf zu einem Denkmal ausgestellt, welchen Carl Steinhäuser und Otto Lessing modellirt haben. Als nach den großen Tagen von Belfort die Bevölkerung der am meisten bedrohten Gegenden, besonders des badischen Landes, den Gedanken faßte, dem Danke für diesen glorreichen Widerstand durch ein öffentliches Denkmal Ausdruck zu geben, das in Freiburg seinen Platz finden sollte, beschäftigte sich Lessing, der jüngere der beiden Künstler, der den Feldzug als Lieutenant in der badischen Division mitmachte und an jenen Tagen mitgefochten hatte, noch auf französischem Boden mit Entwürfen zu einem solchen Werke. Nach seiner Rückkehr vereinigte sich Steinhäuser mit ihm zu gemeinschaftlicher Arbeit, und es entstand dieser Entwurf. Da er bereits in die Oeffentlichkeit getreten ist, theilen wir ihn hier mit. Seitdem ist die Konkurrenz ausgeschrieben worden, und wir hoffen, daß die beiden Künstler auch bei dieser auf dem Platze sein werden.

Gleich am Beginn ihrer Arbeit hatten sie das Gefühl, dieses Denkmal müsse in idealem Stil gehalten sein. Sie ließen ihre Auffassung hierdurch schon zu einer Zeit bestimmen, als noch allgemein von einem „Werderdenkmal" die Rede war, als man im Publikum sich noch vorstellte, es werde zunächst die Persönlichkeit des ruhmbedeckten Feldherrn durch ein solches Monument gefeiert werden. Davon hielt ein richtiger Takt die beiden Künstler zurück. Sie verstanden, daß solche Verherrlichung einer einzelnen Persönlichkeit, die unter den Lebenden weilt, unserer Empfindung nicht entspricht. Ihnen war gleichzeitig klar, daß es in diesem Falle auch nicht bloß der Feldherr, sondern vielmehr das ganze Heer war, welches um dieser That willen gefeiert werden mußte. Die Forderungen, welche das Preisausschreiben einige Monate später aufstellte, haben ihren Gedanken gerechtfertigt.

Und uns scheint, als müsse die Gelegenheit zu einem öffentlichen Denkmal in idealem Stil von der Gegenwart um so mehr mit Freude aufgenommen werden, als ihr solche nur so selten zu Theil wird, da in unseren Monumenten, freilich mit gutem Grund, die

Zeitschrift „Deutsche Renaissance" gemacht, in welcher auch die Landshuter Renaissance-Denkmäler in 3 — 4 Heften oder 30 — 40 Folioblättern unter Leitung von Dr. Gehring zur Veröffentlichung gelangen sollen. A. d. R.

historisch-realistische Bildnißdarstellung vor Allem überwiegt. Sie zwingt den Künstler, sich einer Fülle von schwierigen Bedingungen, namentlich des Kostüms, zu fügen, welche freilich durch Arbeit, Geist und Charakter bewältigt werden können, aber es unser heutiges Geschlecht beinahe vergessen lassen, daß es vorzugsweise die freie ideale Form ist, welche der Bildhauer zu gestalten hat. Wird aber endlich einmal unserer Zeit die Möglichkeit einer idealen Gestaltung erschlossen, so wissen die Künstler oft nicht, wie sie eine solche Aufgabe anzugreifen haben. Gewisse längst verbrauchte Typen müssen gewöhnlich herhalten; bei Zwecken, die den jetzigen verwandt sind, würde das wohl am ehesten eine Viktoria oder eine Germania, womöglich als „Wacht am Rhein" sein. Selten wird der Künstler in die Lage kommen, diese Gestalten für eine neue Bestimmung wirksam umzuprägen und eigenthümlich zu beseelen, in den meisten Fällen wird er sie gebrauchen, wie eine geläufige Phrase im Gespräche. Kein Wunder, wenn dann auch die Erscheinung etwas Phrasenhaftes und Konventionelles erhält.

Im Gegensatz dazu haben Lessing und Steinhäuser wirklich vermocht, ein charakteristisches Idealbild der bestimmten That zu schaffen, welche das Denkmal feiern soll. Auf dem Sockel stehen zwei eng miteinander verbundene Gestalten: ein gereifter, heldenhafter Mann mit mächtigem Bart und ein kühner Jüngling mit fliegenden Locken. Der Aeltere, höher im Wuchs, steht wie eingewurzelt und hält Wacht, auf seine Waffe gestützt, der Jüngere möchte feurig dem Feinde entgegenstürmen und hebt sein Schwert über beide Häupter empor. Seite an Seite gedrängt stehen sie da, und die Hand des Jünglings ruht fest in der des Mannes. So zeigen uns diese idealen Vertreter des Volkes in Waffen erstens den Bruderbund in der Stunde der Gefahr, zweitens das unerschütterliche Feststehen, auf das es in den Tagen von Belfort und Mömpelgard ankam. Das Letzte war die Seele der bestimmten That, an die erinnert werden soll, das Erste, dieses einmüthige Sich-Zusammenschließen von Nord und Süd in Deutschland, bezeichnet den Geist, in welchem der ganze Krieg vom ersten Moment der Bedrohung an geführt ward, und an den man gerade im gefährdeten und doch seiner Pflicht vom ersten Augenblicke an bewußten Baden zu denken hat: es ist zugleich für ein Denkmal des XIV. Armeecorps charakteristisch, das aus badischen und preußischen Truppen gemischt war. Was die specielle Deutung der beiden Gestalten betrifft, so bleibt vielleicht der Phantasie des Beschauers noch ein gewisser Spielraum, obwohl die Künstler offenbar an eine Verkörperung des Nordens und des Südens in Deutschland gedacht und, wie es uns scheint, die Gegensätze in der Individualität der beiden Stämme auch richtig gefaßt haben. Aber der innerste Kern der Sache tritt dem Auge sofort in voller Klarheit und Bestimmtheit entgegen, ohne daß es erst die Hülfe der Reflexion in Anspruch zu nehmen hat: die unlösbare Vereinigung und das entschlossene Ausharren auf dem Platze.

Der Sockel, der wohl in den architektonischen Einzelheiten noch einer schärferen Durchbildung bedarf, ist in seinen Verhältnissen breit und gedrungen. Er ordnet sich der Gruppe maßvoll unter, die sich über ihm in glücklichem Rhythmus der Linien aufbaut. An den abgeschrägten Ecken sitzen vier Städtefiguren: vorn Straßburg in stolzer, selbstbewußter Haltung, und Belfort, düster und eng in den Mantel gehüllt; gegen die Rückseite Dijon, unruhig spähend, wie auf vorgeschobenem Posten, und Nuits, traurig das Haupt senkend, indem sie den Lorbeerkranz hält, als dächte sie der schweren Verluste bei diesem Siege. Es scheint also, daß wir nicht sowohl Verkörperungen der Städte selbst, als vielmehr der Thaten, die bei ihnen geschehen sind, vor uns haben. Sonst ist der Sockel so einfach wie möglich. Es fördert auch gewiß die Einheit und Klarheit des Hauptgedankens, daß auf weitere Zuthaten, etwa auf Reliefs, welche Kampfscenen darstellen, verzichtet ist. An den

beiden Seitenflächen stehen Namen von Gefechten, von einem Lorbeerkranze umschlossen, an der Rückseite der badische Greif, an der Vorderfläche der einköpfige Adler des neuen deutschen Reiches, und darunter die Worte: „Den Siegern vor Belfort das dankbare Baden.“

Alfred Woltmann.



William Hogarth.

Von Carl Justi.

(Schluß.)

III.

Vieles Abstoßende bei Hogarth ist freilich nicht auf Rechnung der Kunst, sondern der Tendenz zu setzen. Er sah eben seine Welt nicht bloß mit dem Auge des Malers, sondern auch mit dem des Arztes, des Kriminalisten, des Seelsorgers. Jene müssen sich aus Beruf stählen gegen Anblicke, denen gegenüber der Priester der Musen seine Empfindung nicht abhärten sollte.

Lessing nannte das Theater seine Kanzel; mit demselben Recht machte Hogarth sein Studio zu einer Kanzel. Der nationalen Tradition gemäß will er (nach Hamlet's Worten) „der Natur den Spiegel vorhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen". Er will die Verkehrtheiten seiner Zeit aufdecken; die Einen durch Lachen heilen, Andere schrecken, einige der Schlimmsten infamirender Unsterblichkeit überliefern. Heute wird es vielen wunderlich vorkommen, daß man im Dienst und Auftrag der Tugend die Lästerchronik redigirt und mit dem Pinsel den Büttel und Profoß der armen und der reichen Sünder macht. Sollte der meist chronischen und organischen Krankheit des Bösen mit so gelinden Palliativen zu Leibe gegangen werden können, wie Scenen aus dem Leben eines Wüstlings? Wird der böse Geist, der als Leichtsinn zur Thür hinausfährt, nicht als Skandalsucht, Menschenverachtung und Pharisäismus wieder zur Hinterthür hereinschleichen?

In England indeß, wo der Gesichtspunkt der Gemeinnützigkeit so verbreitet ist, wo jeder am Ganzen mitzukuriren sich berufen fühlt, und freie Rede so Recht wie Pflicht ist, hier scheinen solche Mittel wirksamer zu sein als anderswo; selbst Romanschreiber haben in unserer Zeit die Reformatorenrollen nicht ohne Erfolg angenommen. Man hat an den Ausspruch des Dr. Harrison in Fielding's Amelia erinnert, „Niemand dürfe durch eine Handlung sich zu erniedrigen glauben, die dazu beitragen könne, eine Unschuld zu schützen und einen Schurken an den Galgen zu befördern". Hogarth übte, wie ihm der bekannte Demagog John Wilkes bezeugte, die Kunst in Farben aufzuhängen (gibbeting in colours), wofür er diese Kunst an dem brittischen Brutus selbst versuchte; wie er dieselbe Execution am Hasardspiel, am Schnaps und an vielen Oertlichkeiten und Personen, die ein offner Schaden und eine öffentliche Schande waren, vollzogen hat. Die Blätter führten wirklich zu öffentlichen Untersuchungen, z. B. zur Verminderung der Branntweinschenken, zur Schließung von Tom King's Kaffeehaus. „Ein herrlicher Prospect, ruft Lichtenberg, für den satirischen Künstler! Eine Sache in's Gerede zu bringen, in Bierschenken wie an Tischen der Großen, kostet ihm nur ein Paar Striche der Radirnadel."

Die zwölf Platten der parallelen Lebensläufe des Fleißes und der Faulheit — die Geschichte zweier Webergesellen, von denen der eine wie Richard Whittington als Bürgermeister



Ein Siegesdenkmal.

Entwurf von O. Lessing und K. Steinhäuser.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



von London, der andere in Tyburn endigt — diesen Cyklus hat er zum Zweck einer bildlichen Wochenpredigt für die Arbeiterklassen gestochen und für nur zwölf Schillinge ausgegeben; — eine „volksthümliche Parabel (nach Thackeray) für einfache Leute, wo freilich die Moral mit etwas dicken Buchstaben geschrieben ist, eben weil Schüler und Schulmeister so einfache Leute waren.“ Als das Haus der Gemeinen ein Comité niedersetzte zur Untersuchung der an den Fleetgefangenen zur Erpressung verübten Grausamkeiten, lieferte Hogarth Walpole eine Oelskizze, einen halbverhungerten zerlumpten Gefangenen gegenüber dem unmenschlichen Kerkermeister, „ein Bild aller Schrecken des bösen Gewissens, eine Gestalt, Salvator's würdig“. Die Geschichte Tom Nero's, welche gegen die Thierquälerei gerichtet war, wird von Delille in seinem Gedicht De la pitié lobend erwähnt; und ein Londoner, der ein Pferd mißhandeln sah, rief dem Kutscher zu: Elender, hast du denn die Bilder Hogarth's nicht gesehen? Der gräuliche Mörder übt sich nämlich als Knabe an Katzen und Hunden, und endigt auf dem anatomischen Theater. Hier sind die Specifica der zeichnenden Arzneikunst freilich so drastisch, daß auch der ausgepichteste Magen nicht umhin können wird, die materia peccans unmittelbar von sich zu geben; und man gedenkt der Kunstblätter, die der Mäßigkeitsverein vertheilt, wo uns die kolorirte innere Ansicht eines Magens die verschiedenen Stadien der Trunksucht veranschaulicht.

Hogarth's Moral hat die ganze Härte der bürgerlichen Ehrbarkeit; es ist keine Spur darin von evangelischem Mitleid mit den armen Sündern, der Miteinschließung unter sie, wenig auch von der modernen Neigung, selbst in den Gefallenen die Beimischung des edlen Metalls menschlicher Natur bemerklich zu machen. Seine bürgerlichen Tragödien endigen mit der Befriedigung des rechtschaffenen Mannes, den Dieb am Galgen, die arme Dirne im Hospital, den Roué in Bedlam endigen zu sehen. Eine feinere Satire hätte es vielleicht gegeben, und mehr nach heutigem Geschmack, wenn er statt des abgleitenden Wegs den aufsteigenden uns vorgeführt hätte. Aus dem Leben gegriffen wäre es nicht weniger gewesen, und weniger trivial, aber bitterer.

Was hier zur Entschuldigung angeführt wird, diese Nutzbarmachung der Kunst, wird Viele in ihrer Ansicht bestärken, daß Hogarth's Werke eigentlich gar nicht in die Sphäre der wahren Kunst gehören. Es ist möglich, daß ein Kunstwerk Parteitendenzen, dem Nationalhaß diene, oder daß es gemeinnützige, ja menschenfreundliche Zwecke fördere. Es kann Derartiges mit unterlaufen, aber mit der Kunst darin hat es nichts zu schaffen. Hogarth aber, so sehr ihm die Malerei als Sprache zu Gebote stand, mußte beständig zu ganz un- ja antikünstlerischen Verständigungsmitteln greifen, so wenig malerisch war das, was er sagen wollte. Beschriebene Zettel, Anspielungen feiner und handgreiflicher Art auf allerhand Geräth und Gerümpel braucht er, um uns in's Ohr zu flüstern oder zu schreien, was er mit der Sprache der Gesichter, der Arme und Beine nicht sagen kann. Wie auf der Messe, steht er mit dem erklärenden Stock neben seinen Bildern. Möglichst viel möchte er uns sagen auf einmal; die Regel der Einheit der Komposition läßt er sich dabei wenig anfechten. Manche seiner Bilder scheinen bloße Aggregate von Studien, nur durch die Einheit des Inhalts und des Raums freilich mit ungemeinem Geschick zu einem Ganzen verknüpft. Was er z. B. in den Parlamentswahlen in den Rahmen eines Bildes zusammengedrängt hat, hätte Stoff zu einem Dutzend niederländischer Stücke gegeben, die noch immer von schalkhaften (und diesmal harmlosen) Einfällen übergeflossen wären. Er vergißt, daß ein Gemälde mit einem Blick übersehen, nicht aber wie ein Buch gelesen werden soll. Lessing fand, daß die Engländer die einfachen französischen Stücke, die sie herübernehmen, erst mit Episoden vollstopfen müssen, um sie genießbar zu finden. Der Engländer befreit sich nur in Werken höchsten Ranges von dieser Massenhaftigkeit des Stofflichen, das oft einander heterogen, oft ohne innere

Bedeutung ist, — wie der Deutsche nur selten von der wässerigen Breite und der gemüthlichen Plattheit läßt. Freilich wenn wir es einmal versucht haben, mit dem Kommentar in der Hand den wirklich darin steckenden Inhalt zu realisiren, so erstaunen wir, wie er das alles doch noch so übersichtlich unterbringen konnte.

Aber es giebt auch Stücke, wo Hogarth allen Kunstregeln gerecht wird. In der „Heirath nach der Mode“ läßt die Einheit und Einfachheit der Handlung nichts zu wünschen übrig. Und dieses übrigens gleich als Gemälde erfundene Werk ist nach Waagen auch im Kolorit vortrefflich: „die sehr gebrochenen Farben seien mit feinem Sinn für harmonische Wirkung zusammengestellt“. Dieses Lob führt uns auf die Frage, was nun eigentlich von künstlerischen Elementen bei Hogarth zu finden ist.

Es ist merkwürdig, daß bei einem solchen Maler des Individuell-Wirklichen im strengsten Sinn fast nur allgemeine Sujets vorkommen. Allgemeine Begriffe sind die Titel seiner besten Werke: das Leben des Verschwenders, Fleiß und Faulheit, die Grausamkeit. Es sind die Geschichten, welche sich zu allen Zeiten und aller Orten auf einer gewissen Höhe der Civilisation ereignen. Auch die Namen der einzelnen Akte dieser allgemeinen Geschichten sind allgemeine Begriffe: die Spielhölle, das Schuldgefängniß, das Narrenhaus, die Orgie, die Trinkgesellschaft. Endlich sind auch die einzelnen Figuren allgemeine Begriffe, Stände, Gewerbe, ehrliche und unehrliche, Fakultäten, Temperamente. Hogarth war also mehr Idealist, als es den Anschein hat. Er wollte allgemeine Begriffe malen; nur freilich nicht in allgemeinen Formen, Gattungsformen, sondern in individueller Repräsentation. Er war überzeugt, daß diese Begriffe in London leibhaftig herumgingen. Er suchte so lange umher, bis er auf die Person traf, die für die Rolle paßte. Er wußte, wie sie aussehen mußte, aber er konnte keinen Strich daran aus sich selbst machen; nur wiedererkennen konnte er sie, wenn er sie fand; und nicht die erste beste Figur war ihm recht. Sein Verfahren stimmte also ganz mit dem des Leonardo da Vinci, der den Kopf des Judas im Abendmahl so lange offen ließ, weil er im Ghetto von Mailand keinen Hebräer fand, der seiner Vorstellung von diesem Charakter entsprach. Grade so hat Hogarth, um die Figur des rechtschaffenen Haushofmeisters in der Morgenscene seines Modeehestandes zu bekommen, lange dem ehrlichen Gesicht eines alten Mundschenken des Erzbischofs von Canterbury nachgestellt; Er ließ sich's sogar eine Reise nach Lambeth kosten: Now I have him, rief er seinen Freunden zu, als er zurückkam. Es gab Maler die alle höheren, idealen Funktionen ihrer Kunst (im Gegensatz zu den nachahmenden) auf die Thätigkeit der Wahl zurückgeführt haben: dann wäre Hogarth ein sehr großer Maler gewesen. Was für ein Register würde herauskommen, wollte man alle die Gestalten, Gesichter, Geberden, Gruppen zusammenstellen, die den Werth des Typischen haben! Typisch nicht im griechischen Sinn, als eine höhere Ordnung der Menschheit, entstanden durch den Aufenthalt, die Acclimatisation in den Regionen der poetischen Phantasie; aber typisch in dem Sinn, wie ein englischer Philosoph des Mittelalters das Individuum betrachtete, als ein kontrahirtes Universale.

Gar viele Maler haben auf solche Modelle, Repräsentanten ihrer allgemeinen Begriffe Jagd gemacht: keiner hat sie mit solcher Exaktheit in seine Bilder hinübergebracht. Hogarth hatte sein zeichnendes Gedächtniß und seine Hand von Kind auf so geübt, daß sie das Gesehene mit äußerster Schärfe festhielten; im Gewühl machte er Skizzen auf die Fingernägel: seine Phantasie war so nüchtern und disciplinirt, daß sie sich aller Fälschungen an dem ihr Anvertrauten, sei es nach dem Ideal, sei es nach dem Zerrbild hin, enthielt. Jener Geschmack der Wirklichkeit, der das Gesehene, Beobachtete überall im Gegensatz zu bloßen Schemen und Schatten der sich selbst überlassenen Phantasie kenntlich macht, existirt bei keinem Maler in dem Grade wie bei Hogarth. Wir haben die intuitive Gewißheit, daß er

ein schlechterdings zuverlässiger Zeuge ist. Dies ist keine Kleinigkeit. Der bloße Vorsatz, die Wirklichkeit abzuschreiben, ist nicht hinreichend. Bei unsern heutigen Naturalisten findet sich zuweilen mehr Unnatur und Willkür als bei den alten Manieristen.

So reich nun Hogarth ist an physiognomischen Typen, so glücklich war er auch in Auffassung des handelnden und leidenden Menschen. Einige seiner Scherze, (wie das lachende Parterre, das Collegium medicum, die Schulfüchse, der singende Chor) zeigen uns, mit welchem Erfolg er die Nüancen einer Species des Mienenspiels sammelte. Die Mannichfaltigkeit, Schärfe und Richtigkeit seiner Beobachtung beweist den Menschenkenner, sowohl des Herzens wie seiner Zeichensprache. Und ebenso außerordentlich war die Auffassung des Dramatischen. Nur bei französischen Zeichnern wie Callot und Horace Vernet findet sich eine ähnliche Gabe das blitzähnlich Momentane — das oft zugleich das kritisch Bedeutendste ist — zu fixiren; doch sind es bei diesen mehr die Körperbewegungen, als das Mienenspiel. Nichts Erschütternderes giebt es, als wenn Hogarth den letzten Moment erfaßt, wo der Todesschatten über eine zusammenbrechende Gestalt und die verfallenden Züge hingeht.

Und nun die Welt, in der er seine Studien sammelte — römische Typen, südliche Grazie lehrte sie ihm allerdings nicht — aber in einem Stück stellte sie ihn über alle jene Neapolitaner, Spanier, Franzosen, Holländer. Seine Welt war London, die Weltstadt, die Hauptstadt eines weltherrschenden, eines freien Volks. Jene allgemein menschlichen Verhältnisse, die der satirisch-humoristische Maler darstellt, sie kamen auf keinem Fleck der Erde in solchen Dimensionen vor. Größe ist eines der stärksten Mittel aller Kunstwirkung.

Nirgends auf der Welt gab es ferner so viel Originale. In Italien ist originale fast ein Schimpfwort; der Romane will es machen, will aussehen wie die andern; in England hegt jeder (damals mehr als jetzt) sorgfältig seine Steckenpferde und whims, von den Secten und Entdeckungsreisen bis zu den Raritäten- und Reliquiensammlungen. Auch hatte sich in England mehr Mittelalter als sonstwo erhalten, das Moderne hatte sich nur dazwischengeschoben, und in den Nischen und Winkeln eines solchen verworrenen gothischen Baues ist dann Platz für wunderliche Käuze und namentlich für höhere Charlatane aller Art.

Ein großer Zug freier Bewegung geht durch alle Scenen und Gestalten Hogarth's, und auch diesen würde der Maler damals nirgends außer England gefunden haben. Man befindet sich, das sieht man, in einem Lande, wo öffentliches Leben und Freiheit der Rede ist, und gegenüber einem Manne, der von dem letzteren Recht gewohnt ist unbeschränkten Gebrauch zu machen. Freilich spiegelt sich auch die Zügellosigkeit der Zeit in diesen Scenen. Nicht lange nachher wäre eine Celebrität wie Hogarth in England kaum noch möglich gewesen. Nach jenem Gesetz von Ebbe und Fluth, das David Hume für die Wechsel zwischen Aufklärung und Bigotterie entdeckt zu haben glaubte, das aber auch für den äußeren Anstand zu gelten scheint, hat bald darauf methodistische Strenge oder Prüderie Leben und Menschen mit einförmigen grauen, scheinheiligen Spinnweben überzogen; doch hat jetzt wieder eine entgegengesetzte Strömung begonnen.

Und endlich sollte man vergessen, daß es Hogarth bei aller nüchternen Absicht doch auch an einer beflügelnden Kraft nicht fehlt? — Es ist der Humor. Selbst wo er die satirische Geißel schwingt, hat er immer so viel Geschmack, uns einige heitere Beigerichte zuzugeben. „Ewig Schade," ruft einmal Lichtenberg (welches Glück! wollte er sagen), „daß ein solcher Segen von lächerlicher Materie hier fast für sich allein ohne höheren Zweck abbrennt! Wie Vieles hätte nicht bei diesem Feuer erwärmt werden können!"

Kant sagte, die Vorsehung habe dem Menschen drei Dinge zum Trost in den Mühseligkeiten des Lebens mitgegeben: die Hoffnung, den Schlaf und das Lachen. Hat er Recht,

so ist nicht übertrieben, was Hazlitt meint: „Wenn wir die geistigen Wohlthäter der Menschheit schätzen wollten nach dem Maaß von Unterhaltung und Stoff zum Nachdenken, so würden wenige Menschen größeren Anspruch auf unsere Dankbarkeit haben: eine unanfechtbare Sanction seiner Werke liegt in der allgemeinen Erheiterung und Bewunderung von ihrem ersten Erscheinen an bis auf diesen Tag.“ Nun bedürfen komische Sachen der Kleinmalerei, eines Ueberflusses an Detail: „der Humorist,“ sagt Jean Paul, „kann nicht zu individuell sein“; er liebt das, was Jemand die poësie de l'inventaire genannt hat, und gerade in Gestalt dieses kleinen Krams schmuggelt Hogarth seine witzigen Anspielungen, seine Bosheiten ein. Wer kennt nicht seinen Politikus mit dem brennenden Hut, die Armenbüchse mit dem Spinnennetz, oder den Musikus in Verzweiflung?

Diese Scherze sind von sehr verschiedenem Korn: mannichfaltige Töne hat Hogarth auf seiner humoristischen Palette von harmloser Schalkheit und überquellender guter Laune bis zur grausamen Züchtigung. Doch ist er nie verletzend aus purer Menschenfeindschaft; wenn er mit dem von ihm verehrten Swift den Hang zum Verweilen bei der gemeinen und abstoßenden Partie der menschlichen Natur theilt, so ist er doch ohne den grimmigen Haß des Dean, der die Zergliederung und Vernichtung des Verkehrten mit einer dämonischen Wollust ausführt. Die Geschichte des armen Mädchens im Leben des Verschwenders zeigt, daß Hogarth auch die bessere Seite der menschlichen Natur gekannt hat.

Man begreift jetzt die Dauer des Beifalls von Hogarth's Werken. Von allen gleichzeitigen sind sie am wenigsten veraltet. Sie sind lebendiger geblieben als jene Werke, die im Vertrauen auf die allgemeingültigen Canones des guten Geschmacks auf die ferne Nachwelt gerechnet und das klassische Costüm gleich für die Ewigkeit angezogen hatten.

Hogarth gilt dafür, die Malerei mit einem neuen Zweig, dem satirisch-humoristischen, vermehrt zu haben. Waagen nennt ihn deshalb den einzigen Engländer, der das Gebiet der Malerei im Wesentlichen erweitert habe. Nur Anklänge an diese Spielart sind vor ihm zu finden, bei dem durch Sinnigkeit humoristischer Motive und ausgewählter Finesse der Beobachtung stets überraschenden Du Jardin, und bei Jan Steen. Später hatten wir Chodowiecki, den man einen in's Deutsche übersetzten Hogarth genannt hat; man denke an die parallelen Lebensläufe im Göttinger Taschenkalender und an das Denkmal, das er in seinem Jean Calas dem Fanatismus setzte. Die wahren Parallelen zu Hogarth liegen nicht in der Malerei, sondern in der Literatur: wir erblicken ihn nicht neben Teniers und Terburg, oder neben West und Reynolds, sondern neben den Dichtern des Tom Jones und des Humphry Clinker. Sein Freund Fielding hat Hogarthische Figuren in seine Romane versetzt, und sie bewegen sich da ganz vortrefflich. Es war die Zeit des Familienromans und der bürgerlichen Tragödie. Er wollte der Malerei ein neues Genre geben ganz in dem Sinne, wie die Dichter die Tragödie des häuslichen Lebens schufen und die ernste Komödie, welche in den Pflichten der Stände eine ebenso reiche Quelle des Interesses fand, wie in den menschlichen Schwächen und Leidenschaften. Er tadelt die Maler, daß sie im historischen Stil ganz die mittlere Klasse übergangen hätten, welche zwischen dem Erhabenen und dem Grotesken steht, zwischen dem Stil der großen Historie und dem Stil der Bambocciaden und Karikaturen.

Hogarth hatte mit Illustrationen komischer Dichtungen angefangen, seine besten Originalwerke blieben Illustrationen zu Romanen, die er selbst gedichtet, die er aber zu schreiben seinen Commentatoren überließ. Folgt man einem dieser „Lebensläufe“ an der Hand eines Auslegers bis an's Ende, so ist es in der That, als hätte man einen Roman gelesen, ein so ausführliches Lebensbild mit Haupt- und Nebenpersonen, aufsteigend und sinkend u. s. w. ist an uns vorbeigezogen. Jedes Bild ist ein Akt, oder dessen Höhepunkt, und dieser Punkt

ist so gewählt, daß man das Frühere und Folgende ergänzen kann; denn Hogarth ist ein Meister in der Kunst, die Zeitreihe im Zeitpunkt darzustellen, in einer Figur eine ganze Geschichte zu erzählen. Die Malerei war ihm also ein Mittel, die Erfindungen seines poetisch-satirischen Humors zu verbreiten, — eine Sprache — eine nationale Ansicht übrigens, die man jetzt wieder von John Ruskin hört. Horace Walpole hat ihn daher lieber einen Komödiendichter mit dem Pinsel als einen Maler nennen wollen*), und selbst Franzosen haben den Namen Molière de la peinture nicht zu geschmeichelt gefunden. „Andere Gemälde," sagt Charles Lamb, „sehen wir, seine lesen wir." Deshalb ist auch so viel über sie geschrieben worden: es ist eine Zurückübersetzung in die Sprache, in der sie gedacht sind. Alles, was der Kunstfreund in ihnen von Genuß finden mag, ist nicht in Vergleich zu bringen mit der Unterhaltung, die sie dem Menschenkenner, dem Physiognomiker, dem Geschichtsforscher bieten. „Man tadle des Mannes Zeichnung," sagt Lichtenberg, „hier und da seine oft schlechte Vertheilung von Licht und Schatten und seine Gruppirung, wenn man kann; aber mit dem Tadel seiner Einfälle sei man desto zurückhaltender."

Es zeigt sich hier eine Einwirkung fremder Productionsformen, literarischer Richtungen auf die Malerei, die bisher, getragen von ihrer Ueberlieferung, ihre eigenen Wege gegangen und nur ihren eigenen, inneren Antrieben gefolgt war. Jetzt in der großen Ebbe des achtzehnten Jahrhunderts, als die letzten Wellenkreise einer halbtausendjährigen Bewegung verklangen, fällt sie den Nachbareinflüssen anheim; Alles fängt an mit hineinzusprechen. Ohne den sicheren Instinkt, in dem sie sonst wie nachtwandlerisch ihre Bahn verfolgte, zieht sie die Reflexion an sich und sucht in Geschichte und Philosophie einen Ersatz für den verlorenen Takt. Jetzt beginnt das Zeitalter der „philosophischen Maler", der Mengs, Oeser, Reynolds, die Systeme ersannen, durch welche analog den pädagogisch-philanthropischen Universalmedicinern die Kunst zur Klassicität zurückgebracht werden sollte. Dann kamen die Liebhaber, um sie durch Eröffnung neuer Quellen zu stärken; Spence und Caylus wiesen auf Homer, Winckelmann auf die Allegorie der Alten. Diderot schrieb seine geistvollen Kritiken der Louvreausstellungen, Hemsterhuis in seiner Lettre sur la sculpture nannte zuerst die Plastik die Kunst der Alten, die Malerei die der Modernen. Sogar die Metaphysiker fingen seit Baumgarten an, dem Schönen eine Nische im System einzuräumen, zuerst weislich auf die Principien sich beschränkend. Dann aber kam zu den Kennern, Liebhabern und Artisten eine ganz neue Species, die Dichter, welche an die Stelle des bescheidenen „Geschmacks" (goût des beaux arts) den Cultus des Schönen (culte de l'art) setzten, eine Mischung von Genuß, Spekulation und Schwärmerei.

IV.

Daß auch Hogarth in diese Zeit gehörte, zeigt das Letzte, was noch von ihm zu erzählen ist. Er hatte keine gelehrte oder literarische Bildung genossen, und doch ließ es ihm keine Ruhe, er wollte eine Theorie der Schönheit schreiben. Das Thema war an der Mode, wurde aber nur von Schriftstellern behandelt: Hogarth glaubte, wer hier mitsprechen wolle, müsse die Malerei mit einer gewissen Vollkommenheit ausüben. Wie wenig muß sich die Kunst damals der Reflexion haben erwehren können, wenn ein so trotziger Practikus Theo-

*) If catching the manners and follies of an age living as they rise, if general satire on vice, and ridicules, familiarized by strokes of nature and heightened by wit, and the whole animated by proper and just expressions of the passions, be comedy, Hogarth composed comedies as much as Moliere. H. Walpole, Anecdotes of painting. III, S. 453.

rien über ihre allgemeinsten Begriffe aufstellte, und ein solcher Charakteristiker ein System der Schönheit.

Ueberhaupt gewahrt man in Hogarth's Erscheinung die wunderlichsten Kontraste. Sein Werk entrollt ein Gemälde von Sittenverfall, Geschmacklosigkeit, ein unerfreuliches Gemälde also, und doch ist darin so viel Heiterkeit, daß man ihn einen Wohlthäter der Menschheit genannt hat. Die Korruption zeichnet er mit urgesundem moralischem Sinn, die Unnatur mit unerreichter Natürlichkeit, die Lüge mit seltener Wahrheit. Hogarth war ja auch im Leben ein gerader, wahrhaftiger Mann, der sich rühmte, nie ein Wort über einen Lebenden gesagt zu haben, das er ihm nicht in's Gesicht wiederholen könne, — bei einem solchen Spötter ein starkes Stück. Er verliebte sich als junger Mann in die Tochter seines Lehrers Thornhill, und da sie ihm abgeschlagen wurde, entführte er sie. Als seine erste Serie ihn zu einem berühmten Mann gemacht hatte, verzieh der Schwiegervater dem jungen Ehepaar. Und diese Serie, der Anfang seines langen Familienglücks, war — The Harlot's Progress.

Zu diesen Wunderlichkeiten Hogarth's gehörte nun auch, daß er, der sich ohne Zweifel mehr als irgend ein anderer Priester seiner Kunst an der Schönheit versündigt hatte, sich berufen fühlte, eine Analyse der Schönheit zu schreiben. Da er nun einmal nicht zugab, daß er bloß Punschgesellschaften und Biergäßchen, auf's höchste einen high life-Ehestand malen könne und absolut neben Guido und Correggio gesetzt sein wollte, so trieb es ihn, den Beweis zu liefern, daß er das Geheimniß Raphael's und der Griechen, das Geheimniß der Natur, als sie Eva schuf u. s. w., besser kenne als die, welche ihn von ihrem akademischen Olymp herab einen Karikaturenmaler betitelten. Lessing's Minna fand, wir wüßten stets am besten über die Tugenden zu sprechen, die wir nicht besitzen: sollte nicht der, welchen wir in praxi stets auf den östlichen und westlichen Abweichungen vom Schönheitsmeridian antreffen, ganz gut über diese wahre Linie zu räsonniren wissen?

Lionardo da Vinci fordert in seinen Vorschriften über Gemälde größtmögliche Mannichfaltigkeit und Abwechselung — der Physiognomien, der Lebensalter, der Bewegungen; er schilt die Maler, welche sich dem Zug nach einem ihnen sympathischen Typus überlassen, deren Gesichter daher sämmtlich „Schwestern" scheinen; er verlangt ungedämpfte Lebhaftigkeit der Aktion, wie sie dem Leben, wenn es sich nicht beobachtet weiß, abgesehen ist. Nicht einmal eine Namenserklärung von Schönheit und Anmuth kommt in seinem Traktat vor. Aber wenn er den Pinsel zur Hand nahm, so zog ihn ein unwiderstehliches Gefühl hin zu einem Ideal von Schönheit, Liebreiz und Glück, und er malte nur über ein Thema. Hogarth, als er zur Feder griff, sprach von nichts als von Linien der Schönheit und Grazie und von Antiken. Wer die Verfasser der zwei Schriften nicht wüßte, könnte glauben, Lionardo's Bilder seien nach so etwas wie Hogarth's Analyse gemacht worden, und Hogarth wäre durch Befolgung von Lionardo's Maximen auf seine Lebensbilder geführt worden.

Der Schriftsteller Hogarth zeigt übrigens eine unverkennbare Familienähnlichkeit mit dem Maler, dem „denkenden Künstler". Derselbe Autoritätenstolz, dieselbe Unmittelbarkeit der Quelle: auch der Einfluß der literarischen Strömung. Das Interesse an der Theorie wurde durch die Zeit an ihn gebracht. Jeder, der damals in England philosophirte, d. h. über moralische Empfindungen, Richtschnur des Geschmacks, Kritik der schönen Redekünste nachdachte, verfaßte auch ein Kapitel über das Schöne. Es war natürlich, daß einem Maler das, was Literaten und Professoren hierüber zu Tage förderten, mißfiel: das Meiste schien ihm unnütz, Vieles verkehrt, das Beste laienhaft. Wie er seine Motive und Typen in den Gassen Londons suchte, so wollte er auch die Aesthetik nicht aus fernen Quellen schöpfen, aus Zahlenspekulationen der Mathematiker, der Musiker, Albrecht Dürer's. Er war überzeugt, daß sie in dem stecken müsse, was jeder Maler tagtäglich macht und befolgt.

Bisher hatte man den Begriff des Schönen durch mathematische Verhältnisse umschrieben — Symmetrie und Harmonie, Rhythmen und Proportionen; die Formel dafür lautete Einheit im Mannichfaltigen, oder genauer: „ein zusammengesetztes Verhältniß von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit". Dieselben proportionalen Zahlen sollten Baukunst, Tonkunst und den menschlichen Körper regieren. Dieser mathematische Geschmack läßt sich bis in die drei Einheiten des Dramas und in die holländischen Gärten hinein verfolgen.

Jeder Maler nun, dem man das Schöne als Regelmäßigkeit definirt, wird gleich entgegnen, daß er und seines Gleichen gerade der Symmetrie aus dem Wege gehen, für die Aufnahme eines Palasts einen Seitenstandpunkt wählen oder wenigstens einen Baum vor die Façade setzen, ein Bildniß in der Dreiviertelansicht aufnehmen; daß es nichts Unmalerischeres giebt als ein Gesicht ganz von vorn, oder zwei parallele Glieder, oder solche, die eine regelmäßige geradlinige Figur bilden. Er macht darauf aufmerksam, wie reizend ein schönes Köpfchen läßt, wenn es etwas seitlich geneigt ist; daß man eine Feder, eine Blume, ein Juwel immer an einer Seite des Gesichts befestigt, und wenn man besonders kokett ist, noch eine Locke über eine Schläfe fallen läßt. Im Unterricht hält er sich nicht lange auf bei den Maaßen des Körpers, aber nie zu Ende kommt er mit den Umrissen; er weiß, daß der Kontur eines lebenden Wesens unberechenbarer, schwerer und schöner ist als eine Kreislinie, und der eines Kindergesichts schwerer als der eines Greises. Den Schüler, der diese Linien hölzern (sticky manner) zeichnet, oder, um seine Kenntniß der Muskulatur zu zeigen, wie einen Sack voll Nüsse (nach Lionardo's Vergleich), wird er vergleichsweise auf die sanften Linien der Windungen einer kriechenden Schlange oder der Wogen des sanft bewegten Meeres hinweisen.

Dieses und vieles Andere ist gewiß, so lange Zeichenunterricht gegeben wird, gesagt worden; Hogarth zuerst kam durch Widerspruchsgeist und Nachdenken dazu, es auf ein System zu bringen. Seine Kollegen meinten auch, wenn das seine Entdeckung sei, so sei sie ihm alte Bekanntschaft, worauf er sich mit dem Columbus verglich und ein Blatt mit der berühmten Geschichte vom Ei seinen Subskribenten verehrte. Seit der Mitte des Jahrhunderts wollte man überhaupt vom mathematisch Schönen nichts mehr wissen, und verlangte, daß es vom wahren Schönen geschieden werde. Das Wohlgefallen an jenem sei ein bloß verneinendes, d. h. es gebe nur ein Mißfallen an grundloser Abweichung vom Regelmäßigen; nur als unentbehrliche Bedingung könne es gelten; der positive, lebhafte Beifall des Schönen sei etwas ganz anderes. Diese Ansichten hingen ohne Zweifel zusammen mit bekannten Wendungen im Geschmack. In England war es, wo Kent und Bridgeman den bisherigen holländischen Gartengeschmack durch den landschaftlichen verdrängten, der auf dem Grundsatz ruht, daß die Natur überall die gerade Linie flieht. Die Regeln hießen nun Krücken, Hülfe für Kranke, Hemmniß für Gesunde; die Volkslieder, Ossian, Shakespeare wurden hervorgezogen; von nichts sprach man als von Enthusiasmus, Genie, Phantasie.

Hogarth eröffnet seine Auseinandersetzung mit einer Gruppe von Principien, d. h. allgemeinen Eigenschaften und Verhältnissen räumlicher Erscheinungen. Sie wirken zusammen bei Hervorbringung des Schönen, indem sie sich nach Umständen gegenseitig berichtigen und einschränken, sind aber von verschiedenem Werth. Die Angemessenheit (fitness), nämlich der Form des Dings zu dessen Bestimmung und Thätigkeit, ist das Erste; dann folgen Mannichfaltigkeit, Einförmigkeit (Regelmäßigkeit, Symmetrie), Einfachheit (Deutlichkeit), Verwickelung (intricacy), und Größe oder Quantität.

Das wichtigste Princip ist die Mannichfaltigkeit, sie ist der allgemeinste Ausdruck des Wesens der Schönheit. Daher Shakespeare, der die tiefste Einsicht in die Natur besaß, der Kleopatra infinite variety beilegte. Die Einfachheit bewahrt die Mannichfaltigkeit vor

Verwirrung, macht sie verständlich. Die Regelmäßigkeit gefällt nur, weil sie passend erscheint und ihre Verletzung als Willkür mißfallen würde, sie erweckt bald Langeweile. Das Gefühl der Proportionalität beruht nicht auf der Wahrnehmung geheimnißvoller Zahlenverhältnisse, sondern auf dem leichterworbenen Urtheil über die Tauglichkeit eines Dinges, die ihm bestimmte Bewegung auszuführen, deshalb finden wir den Mercur, den Hercules, den Antinous, den Atlas jeden in seiner Art schön; ihre Proportionen drücken die Bestimmung des Laufens, Kämpfens, Tragens aus, am schönsten ist freilich das Gleichgewicht des Antinous, der genau in der Mitte steht. Eine Art der Mannichfaltigkeit, eine Mannichfaltigkeit höherer Ordnung ist die Verwickelung (intricacy). Das Wohlgefallen an ihr ist verwandt dem Vergnügen der Jagd, der Lust am Verfolgen, bloß um zu verfolgen; sie ist eine freie Jagd des Auges (leads the eye a wanton kind of chase). Denn die Reizung des Strebens durch Hindernisse verleiht dem Geist eine Elasticität, die er angenehm empfindet.

Diesen Genuß der Verwickelung findet nun das Auge bei allen Gegenständen, die vornehmlich aus Wellen- und Schlangenlinien bestehen. Man denke sich die Oberflächen aller Dinge als sie umschließende Schalen, und diese Schalen als bestehend aus dicht neben einander laufenden Linien: so wird man die Formen aller Dinge durch solche Schalen bildende Linien bezeichnen können. Die Wellenlinie oder die Linie der Schönheit (the waving line) entsteht, wenn wir z. B. der einfach kegelförmigen, bloß regelmäßig schönen Figur eines Horns eine Biegung nach zwei Richtungen geben; eine Windung wie beim antiken Füllhorn fügt die Grazie der Schlangenlinie hinzu; man kann sie sich versinnlichen durch den um einen Kegel gewundenen Draht, während die Wellenlinie in einer Ebene sich bewegt. „Sie leitet das Auge vermittelst ihrer nach verschiedenen Seiten hin gewandten und gewundenen Formen angenehm hin durch ihre stetig zusammenhängende Mannichfaltigkeit.“ Von allen denkbaren Linien dieser Art sind aber die wahren Linien der Schönheit und Anmuth nur die, welche zwischen den zu flach oder zu stark gekrümmten in der Mitte liegen; und diese finden sich nirgends in der Natur so vollkommen, wie in der weiblichen Gestalt.

Diese Linien gefallen also an sich selbst, sind von höchstem ästhetischen Werth durch ihre bloße Form, ohne Beziehung auf den Gegenstand, an dem sie vorkommen. Es kann eine Hügelkette sein oder Meereswellen, Bewegungen der Schlange oder Glieder des Rosses, das Horn des Widders oder die Schale der Seeschnecke, ein Kranzgesims oder ein ionischer Säulenknauf oder Locken und Busen eines jungen Weibes. Sie gefallen uns, weil die Bewegung des auffassenden Organs angenehm ist. Unangenehm sind Bewegungen, die fortwährend gehemmt, gebrochen werden, im Gehen, oder beim Fahren, oder beim Zeichnen einer Linie, oder bei deren bloßem Sehen. Das Auge faßt räumliche Formen, indem es sie durchläuft; dieses können wir uns anschaulich machen durch Fiktion eines Strahls, der von der Mitte der Netzhaut zum Gegenstand reicht und dessen Umriß beschreibt; ist nun die Bewegung dieses Strahls zugleich fließend und abwechselnd, leicht und anregend, so fühlt sich das Organ angenehm beschäftigt und nennt den Gegenstand schön.

Hogarth zeigt ausführlich, wie die Natur diese Formen in dem reichsten Beispiel, dem Menschen, vorbereitet und zu Stande bringt. Er beginnt mit dem Knochengerüste, bekleidet es mit Muskeln, und beschreibt, wie die Natur die unschöne Schroffheit der Formen des Muskelmenschen mildernd ausgleicht, indem sie die hohlen Einsenkungen mit Fett ausfüllt und das Ganze mit einer weichen, glatten, elastischen und bei zarten Personen fast durchsichtigen Schale bedeckt, die, der Form der darunterliegenden Theile sich anschmiegend, dem Auge deren Vorstellung auf die feinste Weise ausdrückt. Man denke

sich einen feinen Draht schräg von oben nach unten um ein Bein gezogen und angedrückt, so daß er die Formen jedes Muskels annimmt: so wird er beim geschundenen Körper eine Zusammensetzung von getrennten, flachgekrümmten Linien zeigen, wie die, welche die Heraldik engralings nennt. Diese gebrochene Linie wird sich durch die Hautbekleidung in eine stetige Windung verwandeln, mit allmählichem Uebergang der Krümmungen in einander. Beim Zeichnen dieser Linien wird sich die Hand dort beständig gehemmt fühlen, während sie hier sich bewegt, wie das leichte Boot über die Welle tanzt. Denken wir uns diese Wellenform allmählich in die geradlinige übergehend, so wird die Schönheit verschwinden: man nehme der Antike die schlangenförmig gewundenen Theile, und aus einem hohen Kunstwerk wird eine Figur für den Drechsler. Und wenn das Alter schöne Formen auflöst, so bricht es eben die Einfachheit der rundlichen Gesichtstheile in gezähnte Formen mit schroffen Biegungen. —

Dieß ist also das Geheimniß, welches seit Jahrtausenden in den Ateliers der Bildhauer und Maler verschlossen war und nur in sibyllinischen Sprüchen zuweilen in die Bücherwelt eindrang, — das Geheimniß der Natur und der Griechen, das Geheimniß der letzten Hand des Meisters, jenes poco più, welches die Originale von den besten Kopien unterscheidet, das Geheimniß der Weiber bei ihrem Putz, das Geheimniß der reizendsten Tänze, denn beschreibt nicht die Bewegung im Menuett eine Schlangenlinie, in der das Auge und sein Strahl mit den Tänzern hin- und hertanzt?

Warum haben sämmtliche Antiken, bis auf die inkorrektesten Basreliefs, und obwohl kaum zwanzig Hauptwerke unter ihnen sind, einen so sichtbaren Geschmack der Eleganz? Wegen der vollkommenen Einsicht der Alten in den Gebrauch der Schlangenlinie. Die Unbekanntschaft mit ihr gab der Wirkung der Antike etwas Geheimnißvolles, verschaffte ihr eine fast religiöse Verehrung. Warum sonst hätten Ägypter, Griechen, Römer fast allen ihren Gottheiten eine Schlange, ein Füllhorn beigegeben? Diese Linie begründet die Ueberlegenheit, welche den besten Italienern zugestanden wird. Dieß ist der Stil, dem Raphael sich zuwandte, als er beim Anblick Michelangelo's und der Antike seine steife, geradlinige Manier verließ, den Correggio besser verstand als irgend einer, dem Peter von Cortona seine schöne Manier in Gewändern verdankte, dessen reiche (large) fließende Linien Rubens Werken den edlen Geist gaben, obwohl seine S-artige Schwellung doch zu kühn war. Diese Beispiele stehen hier, weil Jedermann sie kennt, nicht als ob sie die reinste Schönheitsquelle wären. Denn nur ein blinder Vergötterer kann läugnen, daß er Gesichter, Hände und Arme an lebenden Weibern gesehen hat, die selbst eine griechische Venus nur aus dem Groben nachahmt. —

Hogarth's Analyse der Schönheit ist ein sehr achtungswerther Versuch, in der Theorie des Schönen die mannichfachen Beobachtungen des praktischen Künstlers mit wissenschaftlicher Methode zu verbinden; in letzterer Beziehung beschämt der Maler manche Philosophen. Allein sollte seine Argumentation überzeugend sein, so hätte er beweisen müssen, daß diese Linien in allen schönen Erscheinungen vorkommen, so verschieden sie auch sonst sein mögen, und daß alle Erscheinungen, wo sie vorkommen, eben durch sie schön sind, und daß ihr Vorkommen in gleichem Verhältniß mit der Schönheit ab- und zunimmt. Allerdings weicht er der Strenge dieser Forderung aus, indem nur die Aufnahme in die zwei höchsten Rangordnungen der Schönheit von ihnen abhängt. Allein dieß hilft ihm nichts, da z. B. anerkanntermaßen im dorischen Stil ein Schönes höchster Ordnung mittelst überwiegend gerader Linien geschaffen worden ist. In der anatomischen Betrachtung sucht er allerdings den Beweis zu führen, daß in zwei Fällen, die sonst vollkommen übereinstimmen, die Anwesenheit oder Abwesenheit dieser Linie Schönheit hervorbringt und wegnimmt. Setzen wir eine Gestalt als ideal-vollkommen in den Verhältnissen und als richtig in der Zeichnung,

sie würde doch nicht schön genannt werden können, wenn die Grenzlinien der Muskeln in scharfe Winkel gingen. Die Linie aber ruft die Schönheit mit einem Zauberschlag hervor. Dieß ist der Aufgang der Schönheit im Zeitalter des Phidias, als die streng und hartbezeichnete Muskulatur des archaischen Stils sich in die schwebende Leichtigkeit und die fließenden Uebergänge des vollendeten auflöste, und im Zeitalter Lionardo's und Raphael's, als die scharfen, trockenen Umrisse des Quattrocento in der Morgenröthe der Anmuth verschwanden. Aber kommt dieß auf Rechnung der Linie, oder mißfällt der trockene Kontur, weil er unwahr ist, eine ungeschickte Nachahmung der lebendigen, jugendlichen Form, eine konventionelle Manier, die richtigerer Beobachtung der Natur weicht? So scheint es; denn die Linie hilft uns nichts, wenn sie mit der Natur und Bestimmung des Gegenstandes streitet. Gesteht doch Hogarth selbst mit einer für Systemerfinder seltenen Unbefangenheit, daß das Gesicht, dieses große Thor der Schönheit, durch die Vorstellung des Angemessenen (Zweckvollkommenen) dergestalt beeinflußt werde, daß es gegen die Mängel der unschönsten Formen blind werde, wenn sie nur passend sind, und daß die elegantesten ihm widerwärtig werden an unpassendem Ort, z. B. die gewundene Säule. Giebt es aber Schönheit, wo die Linie fehlt, ist unter Umständen die Linie ohnmächtig, Schönheit zu bewirken, nun, so kann sie nicht Ursache der Schönheit sein; die Beobachtung der Natur wird den Künstler sicherer leiten als eine Lineartheorie.

Vielmehr ist zu besorgen, daß eine solche Lineartheorie zum Manierismus führen werde. Sie brauchte nicht dazu zu führen, sie war ein Produkt desselben; denn sie ist nichts anderes als eine Formel für den Geschmack, der damals die ganze Formenwelt der Künste beherrschte. Es ging Hogarth wie meist denen, welche sich ganz auf eigene Füße zu stellen meinen: sie drucken nur in bizarrer Weise aus, was sie aus dem Luftkreis aufgefangen haben. Es ist der Geschmack, der in der Baukunst seit Borromini und Bernini die gerade Linie trocken und leblos findet und sie durch Krümmung flüssig machen und malerisch beleben will. Damals fand man auch die Antike trocken und tadelte an Raphael eine maniera statuina. Das Charakteristische der Zeichnung verlor sich in einer Eleganz, die Alles mit dem einförmig zierlichen Gespinst einer flauen Wellenlinie überzog.

Wahr ist, die krummen Linien sind dem Ausdruck der Bewegung günstig; daher ist ihr Eindruck lebhafter, und darin liegt ihr verführerischer Reiz. Ein Bogengang ist ein belebterer Anblick als ein Portikus mit waagerechtem Gebälk. Ist also Hogarth's Theorie wenigstens ein richtiger Ausdruck der Schönheit des Lebendigen? Beinahe. Aber auch seine Schilderung der menschlichen Form ist ein wenig angesteckt vom Manierismus, so meisterhaft man sein Verfahren in der Charakteristik schwer zu beschreibender Formen nennen muß. Die Wellenlinie ist ein Gleichgewicht konkaver und konvexer Linien. Ein solches Gleichgewicht aber ist keine korrekte Bezeichnung des schönen Konturs. Formen, die aus stark konvexen Linien bestehen, können allerdings nicht für schön gelten; es sind die athletischen. Die konkaven Linien bilden sich an den Grenzen, als kleine Verbindungslinien der konvexen. Dann glätten sich die konvexen Schwellungen, die scharfen Senkungen füllen sich aus, alles zum Gewinn der Schönheit. Aber selbst bei den graziösesten Formen, selbst beim Satyr des Praxiteles oder beim belvederischen Apoll tritt keine gleichmäßige Abwechselung ein. In solchen Werken kann sich dem Beschauer die Zusammensetzung des Konturs aus überwiegend konvexen Theilen hinter dem Schein eines gleichmäßigen Flusses verbergen und sollte es vielleicht; das aufmerksame Auge erkennt, daß es nur ein Schein ist.

Hogarth legte so viel Werth auf seine Erfindung, daß er unter seinem selbstgemalten Bildniß nicht verfehlte, auf der Palette die line of beauty and grace anzubringen. — Er starb am 26. October 1764 auf seinem Landsitz zu Chiswick, wo er auch begraben liegt.

Nachlese von der Holbein-Ausstellung.

Im 12. Hefte der Zeitschrift vorigen Jahrgangs theilten wir den Lesern die Erklärung mit, in welcher eine Anzahl kunstwissenschaftlicher Fachgenossen, die zur Begutachtung der beiden Holbein'schen Madonnen-Exemplare nach Dresden geladen waren, ihr Urtheil über das Werthverhältniß der beiden Bilder kurz und bestimmt zusammenfaßten. Wir fügten diesem Urtheil eine aus dem genauen Vergleiche der Madonnen resultirende persönliche Begründung unseres eigenen Votums bei, in der sicheren Erwartung, daß andere Unterzeichner der Erklärung und sonstige, zu demselben Resultat gelangte Forscher, welche dem Holbein-Kongreß in den ersten Septembertagen nicht beiwohnen konnten, mit der Veröffentlichung ihrer Vota nicht zurückhalten würden. Diese Erwartung hat sich denn auch bei dem hohen und allseitigen Interesse, das der Sache in der gesammten deutschen Kunstwelt entgegengebracht wird, schon jetzt in reichlichem Maaße erfüllt. Es giebt kaum ein deutsches Tages- oder Wochenblatt von Rang, welches dem Wettkampfe der Dresdener Madonna mit ihrer glücklicheren Rivalin nicht einen Bericht aus sachkundiger Feder gewidmet hätte. Wir haben mehrere dieser Aufsätze in der Kunst-Chronik unter der Rubrik „Zeitschriften" aufgezählt und müssen uns für die Masse der übrigen mit der Bemerkung begnügen, daß in einer so schwierigen Frage unserer Wissenschaft, wie es die vorliegende war, wohl kaum jemals unter der bei Weitem überwiegenden Mehrzahl der kompetenten Stimmen ein so rasches und erfreuliches Einverständniß erzielt worden ist, wie es die Konfrontation der beiden Madonnen zur Folge gehabt hat.

Zwei von diesen inzwischen gefällten Urtheilen und in erster Linie die Aeußerung eines unserer geehrten Mitarbeiter, welcher zwar dem Kongreß nicht beiwohnte, aber gleich darauf in Dresden eintraf und unsere „Erklärung" als Letzter noch mit unterzeichnete, erheischen eine spezielle Berücksichtigung, weil sie die Frage mit strikter Beschränkung auf das vorliegende Problem ausschließlich als eine Frage der *vergleichenden Kunstwissenschaft* vom Standpunkte *technischer Untersuchungen* aus betrachten und entscheiden. Wir theilen diese beiden Urtheile hier ausführlich mit.

W. *Bode* schreibt uns d. d. Dresden, 27. September 1871: „Ich finde, daß in den bisher erschienenen Berichten ein wichtiger Punkt nicht eingehend genug erörtert worden ist, nämlich die *Erhaltung des Darmstädter Bildes* und die damit im Zusammenhang stehende Frage: welche *Bedeutung behält das Dresdener Bild als Kopie neben dem Darmstädter Originale?*

„Ehe die beiden Bilder neben einander in gutem Licht verglichen werden konnten, hat man bekanntlich den Zustand der Darmstädter Madonna für „makellos" gehalten, oder doch — und dies namentlich seit der Ausstellung des Bildes in München (1869) — höchstens die Uebermalung des männlichen Porträts zugestanden. In unserer „Erklärung", welche nur das Wesentlichste und dies in thunlichster Kürze sagen sollte, beschränkten wir uns darauf, die späteren Retouchen im Kopfe der Madonna, des Kindes und des Bürgermeisters

Meyer hervorzuheben, mit der Hinzufügung, daß dadurch „der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt“ werde.

„Ich für mein Theil glaube nun, daß man noch weiter gehen muß; nach meiner Ueberzeugung ist überhaupt kaum eine größere Stelle der nackten Fleischtheile auf dem Darmstädter Exemplar unberührt auf uns gekommen. Ehe ich dies im Einzelnen begründe, möchte ich die Bemerkung vorausschicken, daß die Schadhaftigkeit durch Putzen und Wiederauffrischen der am stärksten verputzten Stellen (namentlich der Schattenpartien) herbeigeführt ist; letzteres ist, und zwar von sehr ungeschickter Hand, theils durch Austupfeln, theils durch Stricheln, theils selbst durch Uebermalung bewerkstelligt. Diese Restaurationen machen sich durch die stumpfe dünne Farbe (grau und in den Schatten braun), durch Unsicherheit und Mißverständnisse der Zeichnung und kleinliche Mache bei einer genauen Betrachtung kenntlich.

„Beginnen wir mit dem Kopfe der Madonna, der vielleicht am meisten entstellt ist. Die auffallende Verschiedenheit in der Stirn der beiden Madonnen ist ausschließlich ein Werk des Restaurators des Darmstädter Bildes, welcher ein breites Stück Haar in die Stirn hineinmalte und durch einen darunter angebrachten Schatten, der stark nachgedunkelt hat, die Stirn noch um so kleiner erscheinen ließ. Da, wo die Haare an das Gesicht herantreten, sind stets einzelne Haare ziemlich ungeschickt aufgemalt, am Nacken hat der Restaurator dem Haare durch einen kräftigen, jetzt ganz herausfallenden Schatten mehr Rundung zu geben versucht. Die Röthe auf den Backen ist neu aufgesetzt; die Zeichnung durchweg verputzt und durch Nachziehen plump wieder erneuert: so namentlich die Mundwinkel, der Kontur der Nase gegen den Schatten, die Augen, Augenbrauen u. s. f. Der Hals, der am stärksten gelitten hat, ist in seinen Schattentheilen ganz neu. Neben dieser Zerstörung erscheint die Erhaltung der beiden Hände erträglich. — Im Christkind können wir einige unberührte Stellen nachweisen, welche zur Beurtheilung der Erhaltung des übrigen Bildes sehr wesentlich sind. Dahin rechne ich die beiden Beinchen, auch einen Theil des Kniees und die segnende Hand, in welcher nur kleine Flecken bemerkbar sind. Wie außerordentlich vortheilhaft unterscheidet sich die leuchtende, emailartige Farbe im Licht und die fleißig vertriebenen, aber noch immer pastosen Schatten dieser Theile von dem übrigen Fleisch, das dünn, flau, ohne bestimmtere Zeichnung und Modellirung im Licht, in den Schatten ganz verputzt und durch gequälte Strichelchen in schmutzig brauner Farbe wieder aufgefrischt erscheint. Körper und Kopf des Kindes sind in demselben Zustande wie der Kopf der Madonna. Abgesehen davon, daß Putzen und Austupfeln den ursprünglichen Charakter der Zeichnung und Modellirung alterirt haben, sind hier namentlich die Konture an Schulter, Brust, Arm, und andern Stellen vom Restaurator nachgezogen. Der Ausdruck des Kopfes ist zunächst schon dadurch entstellt, daß über die alten Lippen die Mundwinkel (vielleicht von einem anderen jüngeren Restaurator und über älteren Firniß) nach oben gezogen sind, wodurch jenes unglückliche Lächeln hervorgerufen wird. Aber auch im Uebrigen: in Kinn, Unterlippe, Nase, Augen, Stirn, Ohr ist die alte Zeichnung theilweise verschwunden und durch moderne Konturen und Schattenmassen ersetzt. Auch sind wieder eine Menge einzelne Haare an der Stirn hinzugefügt.

„Daß der Kopf des Bürgermeisters im Fleisch übermalt ist und zwar gänzlich, ist bereits früher bemerkt; selbst in den Haaren sind starke Retouchen, die sich jetzt als stumpfe dunkle Flecke geltend machen.

„Die Gruppe der Frauen und der Tochter zur Rechten gilt mit Recht für relativ gut erhalten; eine nähere Betrachtung ergiebt jedoch auch hier empfindliche Veränderungen. Bei der ersten Frau machen sich schon Retouchen in der weißen Kopftracht geltend, stär-

ker jedoch in der Zeichnung des Kopfes, die einst — wie man aus den Resten des Profils der zahlreichen Falten am Auge und der übrigen Konturen noch erkennt — von ganz besonderer Schärfe war. — Im Kopf der zweiten Frau sind wieder die Mundwinkel nachgezogen, die Schatten am Kinn und am Munde, namentlich an der Unterlippe ausgebessert und dadurch, wie der Vergleich mit der Baseler Zeichnung lehrt, der individuelle Ausdruck wesentlich beeinträchtigt. Die Augen sind verhältnißmäßig besser erhalten, bis auf einzelne nachgezogene Linien und die bedeutend verstärkten Augenbrauen. Wie Jansen aus dem Umstande, daß der Künstler ursprünglich auch bei dieser Frau das Kinn in den Kopfputz gehüllt hatte, auf eine Wittwentracht und daraus wieder auf die Entstehung des Bildes schließen kann, ist mir unverständlich. Man sieht ja deutlich, daß wir es hier mit ein und derselben Tracht zu thun haben, bei der man beliebig das Kinn freilassen oder mit verhüllen konnte. — Die Veränderungen im Kopfe des Mädchens sind verwandter Art wie bei der Mutter: Mund, Augenbrauen und Lider, einzelne Stellen im Auge, an der Nase und am Halse sind mehr oder weniger stark übergangen und nachgezogen; die Haare, welche unter dem Schmuck hervorkommen, sind zum großen Theil neu. Am empfindlichsten machen sich diese Veränderungen im Profil geltend, das, dem Vergleich mit der Zeichnung zufolge, von seinem ursprünglichen Charakter Manches eingebüßt hat. Recht gut sind dagegen auch hier wieder die Hände erhalten.

„Etwa auf gleicher Stufe der Erhaltung wie die weiblichen Bildnisse stehen die beiden Knaben. Der knieende Jüngling hat in der Zeichnung des Kopfes durch Verputzen wesentlich gelitten; nachgezogen sind auch bei ihm die Mundwinkel und Theile des Auges, dessen Blick dadurch verändert zu sein scheint. Am stärksten ist der Hals mitgenommen; auch die Röthe der Backen ist aufgefrischt, und in die Haare sind, abgesehen von angesetzten Ausläufern auf der Stirn, zur Verstärkung kräftige Schatten hineingesetzt, die jetzt natürlich als Flecke wirken*). — In ganz ähnlicher Weise ist endlich auch der nackte stehende Knabe überarbeitet. Das Fleisch ist durchweg geputzt und dann durch Nachgehen der Konture, Austupfeln und Ausstricheln der Schatten, Aufsetzen von Roth auf Backen und Lippen, so gut es ging, wieder hergestellt. Auch hier machen sich die aufgesetzten Schatten in dem lockigen Haar als Flecke geltend. Die beiden Händchen des Kindes, wie auch die des Bruders, welcher es hält, sind wieder am besten erhalten.

„Neben diesen zahlreichen und zum Theil ganz entstellenden Restaurationen in den Köpfen und sonstigen nackten Theilen der Figuren erscheint die Erhaltung der Kostüme und des übrigen Beiwerks auffallend gut; ich glaube, daß man dieselbe bis auf einige ausgesprungene und ausgeflickte Stellen und einzelne Theile in der Nähe der Köpfe, welche mit durch das Putzen angegriffen sind, fast tadellos nennen darf.

„Bringen wir nun in Bezug auf die geschilderten Veränderungen des Darmstädter Bildes das Dresdener Exemplar damit in Vergleichung, so muß es uns sofort auffallen, daß kein einziger jener verdorbenen Theile mit den betreffenden Stellen im Dresdener Bilde übereinstimmt. Da die wenigen unberührten Stellen in den Händen und Köpfen des Darmstädter Bildes in Dresden treu kopirt sind (bis auf die angeblichen Verbesserungen in Arrangement und Zeichnung, die hier als beabsichtigt nicht in Betracht kommen), so liegt der Schluß nahe, daß uns die Dresdener Kopie treu den alten unberührten Zustand des Originals wiedergiebt. Darin bestärkt uns ein Vergleich der drei Baseler Zeich-

*) Hier sei gelegentlich auf zwei Pentimenti aufmerksam gemacht, die, so viel ich weiß, noch nicht erwähnt sind. Das eine befindet sich in der Hand des Jünglings, deren drei untere Finger ursprünglich eine andere Lage hatten; das zweite ist unten im Rocke, dessen Besatz vom Künstler heruntergerückt ist.

nungen, die in den Konturen wie im Ausdruck durchaus mit dem Dresdener und nicht mit dem entstellten Darmstädter Bilde übereinstimmen.

„Der Kopist, der wahrlich ein Künstler und nicht der geringste war, hat es verstanden, sich in Zeichnung und Ausdruck in Holbein's Eigenthümlichkeit hineinzuversetzen, wenn es ihm auch freilich nicht gelungen ist, jene einzige Verbindung von naiver Einfachheit der Auffassung mit der tiefsten Charakteristik der Persönlichkeiten wiederzugeben, welche den höchsten Reiz von Holbein's Kunst ausmacht und ihn dem Lionardo so verwandt erscheinen läßt. — Das hier erörterte Verhältniß der beiden Madonnen macht uns auch die Stellung einer großen Anzahl von Künstlern begreiflich, für die ja die historische Seite, wie auch namentlich die künstlerische Handschrift kaum existirt; sie beseitigt aber auch zugleich die Einwürfe, die von dieser Seite gegen das Darmstädter Bild wegen schlechter Zeichnung, Modellirung u. dergl. gemacht worden sind. Erklärlich erscheint uns so auch die Parteinahme eines großen Theiles des Publikums für die Dresdener Madonna, welche es in dem angedeuteten Sinne mit einem gewissen Rechte für die „schönere" halten konnte und auch in Zukunft wird halten dürfen, zumal so lange die Schönheiten des Originals, soweit sie noch vorhanden, unter dem fast undurchsichtigen Lackmantel verhüllt sind. Und leider ist nach der Art der geschilderten Veränderungen im Darmstädter Bilde anzunehmen, daß eine noch so ausgezeichnete Beseitigung derselben nur eine Ruine aufdecken würde*).

„Von Künstlern pflegt oft als „schlagender Einwand" die naive Frage aufgeworfen zu werden: „Ja, wer hat denn aber die Dresdener Kopie gemacht?" Der Kopist hat sich in der That die größte Mühe gegeben, nicht nur in Holbein's Geiste zu arbeiten, sondern auch die Mache desselben wenigstens in der Erscheinung wiederzugeben. Dies ist ihm jedoch nur zum Theil gelungen. In Zeichnung und Ausdruck, sahen wir, kam er dem Meister nahe; seine Technik dagegen ist grundverschieden, und aus dieser seiner Handschrift müssen wir die Frage nach der Zeit, Heimath, Persönlichkeit des Kopisten zu beantworten suchen. Abweichend von Holbein ist zunächst die Färbung, die den schlagendsten Beweis der Kopie liefert, wie v. Lützow (Zeitschr. 1871, XII, 354) bereits hervorgehoben hat: sie ist schwer und stumpf in den Schatten, kalt in den Lichtern, namentlich im Fleisch, dessen schwerer braun-rother Ton von H. Holbein außerordentlich weit abweicht. Eigenthümlich sind der Kopie ferner die grelleren Gegensätze der Farben, welche am auffallendsten in dem kreidigen weißen Kleide des Mädchens und dem stumpfen Schwarz der übrigen Gewänder, namentlich aber in dem Kontrast zwischen dem tief grünen Kleide der Madonna und der kirschrothen Binde darauf zur Geltung kommen. Am deutlichsten verräth sich aber der Kopist an einzelnen Stellen in Details, wo größere Flüchtigkeit seine eigene Mache ganz zum Vorschein kommen läßt. Dies ist namentlich der Fall in dem rothen Gürtel, der ganz flüssig und durchsichtig gemalt ist und dünne weiße Lichter hat, und in den ähnlich behandelten Troddeln der Tasche des Knaben; es macht sich aber auch im Fleische und namentlich in dem nackten stehenden Knaben geltend, der in den Schatten eine flotte braune Untermalung, in den Uebergängen grünliche Halbtöne, in den pastosen Lichtern besonders stark

*) An dieser Stelle können wir es uns nicht versagen, das uns brieflich vorliegende Urtheil des Custos der Albertina, Hrn. Jos. Schönbrunner, eines bekanntlich im Restauriren altdeutscher Bilder vielerfahrenen Mannes, über den Zustand der Darmstädter Madonna und die Art ihrer Uebermalung in Kürze mitzutheilen. „Der Firniß", schreibt Schönbrunner, „welcher das Bild bedeckt, scheint mit Absicht gefärbt zu sein, und ich bin der Meinung, daß die Ueberarbeitung von einem Italiener herrührt. Der Firniß sitzt meines Erachtens über der Retouche, obwohl vielleicht außerdem auch auf der braunen Sauce noch gestrichelt ist. Die Retouchen sind, wie das der sogenannten italienischen Manier eigenthümlich ist, aquarellartig und mit ganz dünner Farbe (gefärbtem Firniß) ausgeführt. Den Firniß abzunehmen, — was man oft gewünscht hat, — erscheint mir sehr bedenklich; ich möchte dazu nicht rathen." —

das metallische Weiß erkennen läßt. Alle diese Eigenthümlichkeiten sind durchaus niederländische, genauer flamändische Eigenthümlichkeiten*), und zwar aus der Zeit um oder bald nach 1600, aus der Zeit der Vorgänger des Rubens, die noch im Verlaufe ihrer Entwickelung wesentlich von demselben beeinflußt wurden. Was die Wahl eines bestimmten Meisters aus dieser Gruppe sehr erschwert, ist der Fleiß, mit welchem der Kopist seine Eigenthümlichkeit zurückzudrängen suchte; wo ihm dies jedoch nicht gelungen ist, glaube ich die Handschrift des Franz Francken (1581—1642) zu erkennen; wenigstens habe ich unter allen gleichzeitigen Künstlern, die in Betracht kommen könnten, noch keinen anderen entdecken können, dessen Mache der im Dresdener Bilde so sehr entspräche, wie die seinige. Ich habe diesen Eindruck bereits bei früheren Besuchen Dresdens empfangen, und er hat sich mir jetzt während der Ausstellung wieder von Neuem aufgedrängt. Daß Franz Francken Künstler genug war, um eine Kopie wie die Dresdener anzufertigen, erkennt man, wenn man ihn nach seinen ächten und guten Bildern (bezeichnet: den. jon. F. Franck, oder: do. F. Franck) und nicht nach jenen Dutzendbildern der Francken'schen Schule beurtheilt."

So weit Bode. Wir haben seiner trefflichen Auseinandersetzung, die ja im Wesentlichen den von uns eingenommenen Standpunkt theilt, nur zwei Worte hinzuzufügen. Sie betreffen den Vorschlag über die Autorschaft der Kopie. Wahrlich nicht, um die neugierigen Frager zu befriedigen, welche aus unserer Unkenntniß über den Namen des Kopisten gern einen Einwand gegen die Kopie herholen wollten, sondern einfach durch die Zergliederung des Dresdener Bildes und seiner Malweise wurden fast alle unsere Fachgenossen auf die nämliche Periode geführt, in welche auch Bode den Urheber der Kopie setzen will. Die Einen dachten an O. Venius, von Anderen wurde der Name des Carel van Mander genannt: also lauter Persönlichkeiten aus jener Zeit und Schule, welche dem Rubens unmittelbar vorausgeht. Bestimmt entscheiden läßt sich die Sache freilich noch nicht, und es muß hier wiederholt betont werden, daß die Entscheidung über den Namen des Kopisten auch an und für sich mit der uns in Dresden gestellten Aufgabe gar nichts zu schaffen hat. Aber wer mit dem Gange wissenschaftlicher Untersuchungen einigermaßen vertraut ist, wird auch schon jene Uebereinstimmung in der ungefähren Festsetzung von Zeit und Schule zu schätzen wissen. Sind wir nur erst über die Künstlergruppe einig, in welcher wir den Autor des Dresdener Bildes zu suchen haben, das Weitere wird die Zukunft lehren, insofern es überhaupt auf wissenschaftlichem Wege zu entscheiden ist.

Wir schließen hier das Urtheil eines zweiten Fachgelehrten an, der sich um die Erforschung der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts ganz besondere Verdienste erworben, unsere beiden Madonnen-Exemplare schon vor Jahren einer genauen, vergleichenden Prüfung (allerdings an ihren getrennten Aufstellungsorten) unterzogen und die jetzt gelöste Frage eigentlich zuerst aufgeworfen hat, nämlich das A. v. Zahn's. Theils weil ihm die kurze Fassung unserer Erklärung formell nicht hinreichend erschien, um Mißverständnisse fern zu halten, theils wohl auch aus wohlberechtigter Zurückhaltung im Hinblick auf seine amtliche Stellung hatte v. Zahn sich uns nicht gleich öffentlich angeschlossen. Jetzt hat er diese Versäumniß reichlich nachgeholt in einigen beachtenswerthen Aufsätzen des Dresdener Journals (vom 11. Oktober u. ff.), welche demnächst in noch ausführlicherer Fassung in den „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft" erscheinen werden. Zahn weist auf Grund einer genauen Vergleichung der Malweise des Dresdener Madonnenbildes mit Holbein's ächten

*) Bekanntlich ist das Darmstädter Bild auf Tannenholz, das Dresdener auf Eichenholz gemalt; es ist dies nicht so unwesentlich, wie man wohl angenommen hat, da nur in sehr seltenen Ausnahmen ein oberdeutscher Künstler zum Eichenholz oder umgekehrt ein Niederländer zum Tannenholz griff. In England malte Holbein natürlich auf eichenen Brettern.

Werken schlagend nach, daß das Dresdener Bild in keinem Theile von Holbein's Hand ausgeführt sein kann.

Die höchst sorgfältig festgestellten Wahrnehmungen, welche Zahn an den ächten Werken des Meisters über dessen Malweise machte, faßt er in folgender Weise zusammen:

„Aus den überaus meisterhaften Studienzeichnungen Holbein's ist deutlich zu erkennen, daß die plastische Form der Natur in festbegrenztem Umriß und deutlicher Modellirung darzustellen, den Künstler in erster Linie interessirte. Demnach zeigen denn auch sämmtliche ächte Bilder eine absolut deutliche und haarscharfe Begrenzung aller Formen. Noch ist ihm das Bestreben fremd, durch einen weichen Uebergang in den Umrissen den Schein des Vor- und Zurücktretens der verschiedenen Pläne des Bildes, das „stereoskopische Bild“, wie es durch das Sehen durch beide Augen in der Natur entsteht, nachzuahmen. Fest, sicher und scharf umrissen, wie mit einem Auge vom festen Standpunkte aus gesehen, stehen Vorder- und Hintergrund auf seinen Bildern nebeneinander, und er vermeidet es (man vergleiche den Morrett und Gisze), die Wirkung der Luftperspektive an einer verschleierten Behandlung des Hintergrundes erkennen zu lassen. Hand in Hand hiermit geht die überaus deutliche Modellirung. Nirgends wird bei ihm der Schatten zur verhüllenden Dunkelheit. Wie auf dem Grunde klarsten, tiefen Wassers ist auch das feinste Detail in den beschatteten Theilen erkennbar, und das Gesammtbild seiner Gestalten erscheint deshalb eher in reliefartiger Modellirung, als in völlig täuschender plastischer Rundung. Eine außerordentliche Freiheit und Meisterschaft der Hand gestattet ihm hierbei, die volle Naturwahrheit ohne alle konventionellen Zuthaten in Schraffirung und Pinselführung wiederzugeben: die Umrisse sind haarscharf abgegrenzt, die Modellirungen von der größten Bestimmtheit; und wie in den Studienzeichnungen die innern Formen nur da durch feste Umrißstriche bezeichnet sind, wo für das Auge des Beschauers die Oberfläche des Körpers sich „umwendet“, so verspart Holbein in seinen Gemälden im Innern der Gesichter die scharf abgesetzten Umrisse auf die Ränder der Nase, die Lippenspalte, die feinen Falten der Augen, während die Modellirung vor- und zurücktretender Flächen in überaus zarten Uebergängen von Licht und Schattentönen behandelt sind. — Gewandstoffe, Schmucksachen und anderes Beiwerk werden mit ebenso wunderbarer Bestimmtheit ausgeführt und lassen beinahe noch mehr als die Fleischtheile die ganze Eigenthümlichkeit des Holbein'schen Kolorits erkennen, die sich ebensowohl in der Abstimmung der Farbentöne, als in den Eigenschaften der Farbe und ihres Bindemittels offenbart. Jene Eigenthümlichkeit der Farbenstimmung beruht meines Erachtens wesentlich auf dem ausnahmslos befolgten Grundsatz des Meisters: jedem Theile des dargestellten Gegenstandes seine eigenthümliche Färbung (Lokalton) in Licht und Schatten zu belassen und die Schattirung weder durch Kontraste mit den Lichtpartien, noch durch allgemeine Schattentöne, sondern durch Verdunkelung der Lokaltöne hervorzubringen. Man verfolge auf den ächten Bildern die verschieden gefärbten Fleischtheile, Gewand- und Hintergrundstücke, und man wird auch in der tiefsten Schattirung die Lokalfarben auf das Bestimmteste erkennen. Besonders charakteristisch tritt dies in den Fleischtönen hervor. Entweder mit bräunlicher oder grauer, in spätern Jahren mehr violetter Abtönung modellirt der Meister den Lokalton seiner Gesichter und Hände und zwar in ganz gleichmäßig pastoser Ausführung; nie hat er den Kontrast gelblich- oder röthlich-warmer Lichtflächen und bläulicher Halbtöne mit warm-braunen Schatten und goldigen Reflexen, welcher in der Malerei der spätern Jahrhunderte so allgemein Platz greift; sondern ein Schattenton, dieser aber in den feinsten Abstufungen, genügt dem Meister zur Abrundung seiner Formen. Endlich ist die Farbe selbst von einer unverkennbaren Eigenthümlichkeit. In Folge eines (wahrscheinlich harzigen) besondern Bindemittels und überaus feinen Reibens gewinnt die

Farbe Holbein's den emailartigen Schmelz, welcher sich von dem Glanz späterer Oelfarbe durch eine eigenthümliche leuchtende Tiefe unterscheidet, etwa wie ihrerseits Oelfarbe von Tempera. Dieses Bindemittel gestattete sowohl die flüssige Verschmelzung wie das bestimmteste, unvermittelte Nebeneinander; dabei legt Holbein die verschiedenen Farben in sehr verschiedener Stärke auf; Fleischtöne und Schwarz sind, obwohl vollkommen deckend, überaus dünn, grüne und blaue Farben, Weiß und Anders stets viel stärker aufgetragen, und da Holbein die in einem Lokalton modellirten Flächen immer in haarscharfen Umrissen an einanderstoßen läßt, so würden die echten Bilder in einem galvanoplastischen Niederschlag der Oberfläche die Umriß-Zeichnung deutlich erkennen lassen, wie denn in der That die jetzt überdeckte Untermalung des Darmstädter Bildes durch das bloße Relief der Farbe ganz deutlich erkennbar geblieben ist. Ich will noch als eine Aeußerlichkeit die Behandlung des Goldes und der schwarzen Stickereien erwähnen: das Gold untermalte Holbein mit einem sehr flüssigen Mordant (Vergoldergrund) von weißgelblicher Farbe, vergoldete die so aufgetragene Zeichnung mit feinstem Blattgold und modellirte wieder auf diesen ganz scharf abgegrenzten Gold-Flächen, Strichen und Punkten die Schatten mit durchsichtigem Braun. Die schwarzen Stickereien aber zeichnete er ohne Rücksicht auf Schatten und Lichtpartien mit absolut dunklem flüssigem Schwarz.

„Sind diese, allerdings immer nur einige nachweisliche Eigenthümlichkeiten und nicht den Kern der in Worten unbeschreiblichen künstlerischen Ausführung treffenden Wahrnehmungen richtig, und sie sind bisher noch von allen Beobachtern, mit denen ich die Bilder geprüft habe, an den echten Bildnissen der Ausstellung übereinstimmend erkannt worden, so wird man zugestehen: es muß zur Entscheidung über die Ächtheit des Dresdener Bildes vor allem untersucht werden, ob dasselbe die bezeichneten Eigenthümlichkeiten der beglaubigten ächten Holbein'schen Bilder aufweist. Da es der Meister nur in denselben Jahren gemalt haben könnte, aus denen uns eine Reihe datirter Werke vorliegt, so erscheint die Annahme einer wesentlichen Umwandlung oder Schwankung in seiner Malweise während der gedachten Zeit durchaus unstatthaft.

„In Uebereinstimmung nun mit zahlreichen Kunstforschern und Künstlern muß ich erklären, daß ich die oben angedeuteten Eigenthümlichkeiten der Holbein'schen Malweise im Dresdener Bild nicht finden kann. Es ist mir sehr schwer geworden, meine frühere (auch öffentlich ausgesprochene) Ansicht von der Originalität des Werkes aufzugeben; der überzeugenden Belehrung aber, welche erst unsre Ausstellung für das Studium Holbein's dargeboten hat, vermochte ich mich nicht zu entziehen, so gern ich es gethan hätte. Ja, ich kann die Vermuthung nicht unterdrücken, daß mehrere von den Bekennern der gegentheiligen Ansicht mit mir zu demselben Ergebniß kommen würden, könnten sie sich nur entschließen, statt der ästhetischen und subjektiven Betrachtung den Weg der objektiven Vergleichung des Bildes mit den beglaubigt ächten Werken als den richtigen anzuerkennen und zu verfolgen. Ich schicke voraus, daß nach meiner festen Ueberzeugung aus der Komposition und Zeichnung unseres Bildes allein keine unwiderleglichen Zweifel an der Originalität desselben abgeleitet werden könnten. Wäre das Bild selbst verloren und nur in Zeichnung und Stich erhalten, so würde die Ansicht: daß wir darin eine verbesserte Wiederholung von der Hand des Meisters besessen hätten, nicht mit schlagenden Gründen anzufechten sein. Vor dem Bilde selbst aber müssen wir erkennen, daß diese im Ganzen wie im Einzelnen durch und durch Holbein'sche Komposition von einer andern Hand ausgeführt ist als die beglaubigten Bilder. Es zeigt sich dies meines Erachtens unverkennbar in der Behandlung der Formen, in der Stimmung der Farben und im chemischen Charakter der Farbe selbst. — Statt der haarscharfen Konture aller Holbein'schen Bilder findet man — am deutlichsten in den Nebensachen, Architektur

und Teppich, aber nicht minder in den Köpfen der Madonna und des Kindes — einen weicheren Uebergang der Ränder verschieden gefärbter Theile; statt des federzug-feinen Strichs in den Lippenspalten einen breiten warmen Schattenton, an den hellen Fleischpartien, am deutlichsten an den Fingern und Zehen, ein merkliches Hinüberspielen des pastosen Lichttons über die dunklen umgebenden Flächen; in den Gewandfalten nicht die völlig scharfe Zeichnung und Modellirung, welche alle ächten Bilder charakterisirt. In den Tönen zeigt die Färbung eine größere farbige Abwechselung: grünliche Halbtöne, braune Schatten und in den Reflexen wieder warm röthlich aufgesetzte lichtere Stellen, alles dieses am deutlichsten erkennbar im Kopf der Madonna, gegen dessen zart „blühendes" Kolorit die ächten weiblichen Bildnisse entschieden eintönig erscheinen. Charakteristisch ist die sicherlich bewußte Verdunkelung des Madonnenkleides und der Tasche des knieenden Knaben, die Umstimmung der Farben im Teppich, dessen echt orientalisches Grün-Blau-Roth-Gelb einer anderen Scala mehr bräunlicher Töne gewichen ist. Endlich ist das Bindemittel der Farbe nicht das Holbein'sche: die Farbenoberfläche erscheint überall minder email-artig und etwas matter als die geschmolzenen Schichten der ächten Bilder; die Konture der Flächen stehen nicht in den scharfen Rändern von einander abgetrennt, sondern gehen allmählig in einander über, und man erkennt an den Lichtlinien der Architektur, wie auf den Tupfen des Teppichs, aber ebenso an der Oberlippe der Madonna den Pinselstrich in einer Weise, wie nie bei Holbein's völlig eigenhändiger Arbeit. Das Gold ist dünn aufgetragenes Muschelgold, die schwarze Stickerei blaß aufgezeichnet. Dabei vermag ich keineswegs zwei verschiedene Hände (etwa eine schwächere für die auffallend un-holbein'schen Nebensachen) zu erkennen. Das ganze Bild, dessen vorzügliche Erhaltung uns seinen ursprünglichen Zustand ungetrübt und unverletzt wahrnehmen läßt, erscheint mir wie aus einem Guß, ohne nachweisliche Verschiedenheiten gemalt, dieselbe Modellirung, Färbung, Pinselführung von oben bis unten."

Im weiteren Verlaufe seiner Aufsätze geht v. Zahn auf die Frage nach der Erhaltung des Darmstädter Bildes ein und gelangt hier nahezu wörtlich zu demselben Resultate wie Bode. Er sagt: das Darmstädter Bild ist durch Uebermalung wesentlich verändert, während die Dresdener Kopie uns die dort veränderten Theile höchst wahrscheinlich in ihrem ursprünglichen Zustande zeigt.

„Wir erkennen nämlich, so fährt v. Zahn fort, bei genauer Prüfung, trotz des dunkeln, aber völlig klaren Firnisses, auf dem Darmstädter Bilde mit aller Bestimmtheit drei verschiedene Zustände der Oberfläche: erhaltene, verdorbene und zweifelhafte Stellen. Erhalten sind, und zwar in der vollen Orginalität der Holbein'schen vollendetsten Malweise, die sämmtlichen Gewänder mit ihren Verzierungen und dem Goldschmucke; die Krone der Madonna und der Kopfputz des jungen Mädchens, der Teppich und der Hintergrund, die Füßchen des Christkindes; ferner: die Lichtpartien im Körper des Christkindes, den Händen der Madonna, den Gesichtern und Händen des Jünglings, der knieenden Frauen und dem Körper des stehenden Knaben. Verdorben sind die Köpfe der Madonna, des Christkindes und des Bürgermeisters. In allen übrigen Theilen scheinen bräunliche Uebermalungen, wie sie in den Augenhöhlen und Mundwinkeln der vordern knieenden Frau, auf dem Haar des knieenden Knaben am deutlichsten erkennbar sind, alle Schattenpartien verstärkt und die Zeichnung derselben verändert zu haben. Höchst wahrscheinlich sind alle diese Uebermalungen gleichzeitig mit dem dunkeln Firniß auf das früher sehr helle Bild gebracht worden (man vergleiche die ursprüngliche Farbe des Mädchenkleides an den Stellen, wo Firniß und Schmutz abgesprungen sind), um das Bild für einen Liebhaber alter Gemälde gefälliger, seine Färbung antiker, den portraithaften Madonnenkopf kirchlicher, das

wehmüthige Kind lächelnd, die ernste knieende Frau freundlich zu machen und auf dem Kopfe des Bürgermeisters den störenden Sprung zu verputzen. Theilweise sind noch die ursprünglichen Formen im Relief der Farben unter der jetzigen übermalten Oberfläche zu sehen, so namentlich das ursprüngliche Doppelkinn der Madonna, der andere Mund des Christkindes, ein anderes Profil des knieenden Mädchens."

An die Bemerkung, daß demnach gewisse Theile des Dresdener Bildes, besonders der Kopf der Madonna und des Kindes, dem ursprünglichen Gemälde näher kommen als die entsprechenden übermalten Stellen des Darmstädter Exemplars knüpft der Verfasser darauf noch folgende, den Apologeten des Dresdener Bildes gewidmete Worte: „Wenn ich nicht sehr irre, so haben die Vertheidiger der Ächtheit desselben (und ich selbst habe dies früher entschieden so ausgesprochen) sich wesentlich vom Eindruck des Madonnenkopfes und des Kindes bestimmen lassen, deren Holbein'sches Gepräge (um streng in der vergleichenden Untersuchung zu bleiben) unläugbar „weit über das im Darmstädter Exemplare Gegebene" (d. h. über den jetzigen verdorbenen Zustand dieser Partien) hinausgeht. Können dieselben Beurtheiler sich jetzt mit mir überzeugen, daß die Malweise des Dresdener Bildes mit den ächten Bildern Holbein's nicht übereinstimmt, daß auf dem Darmstädter aber die Köpfe der Madonna, des Kindes und des Bürgermeisters ehemals in eben dem Verhältniß origenaler und vollendeter vorhanden gewesen sind, wie jetzt das Füßchen des Darmstädter Christkindes, welches das Dresdener übertrifft, so werden sie, wenn auch vielleicht nur im Stillen, mir zugeben, daß sie in der berechtigten Bewunderung eines „idealen Holbein" die nothwendige Rücksicht auf den „historischen Holbein" mehr, als recht ist, außer Augen gelassen haben."

Unter den hier angeredeten Vertheidigern der Ächtheit des Dresdener Bildes versteht v. Zahn zunächst die Unterzeichner der Gegen-Erklärung, welche wir auf S. 28 unseres vorigen Heftes veröffentlicht haben. Es ist nach den bisherigen Erörterungen wohl kaum vonnöthen, dem sachkundigen Leser die Aermlichkeit der Beweisgründe dieser Gegner besonders darzulegen. Als solche werden nämlich ausschließlich die vielbesprochenen Veränderungen des Dresdener Bildes aufgeführt. Die Gegner nennen sie „Verbesserungen", sprechen von einer „Erhöhung der Idealität in Gestalt und Geberde" der Madonnenfigur u. s. w., kurz, mischen wieder einmal ihr subjektives Gefallen an dem Dresdener Exemplar in die Untersuchung über die Ächtheit desselben ein. Wir begnügen uns, diesen unverbesserlichen Konfusionsräthen die folgenden Worte v. Zahn's zu Gemüthe zu führen:

„Es kann nicht entschieden genug betont werden, daß die Frage nach dem Urheber eines Kunstwerkes absolut nichts zu thun hat mit der ästhetischen Werthschätzung desselben. Wann, an welchem Orte und durch wen ein Kunstwerk entstanden, ist auf dem Wege wissenschaftlicher Forschung zu untersuchen, deren einziges Endziel die Erkenntniß der Wahrheit ist. Das Urtheil über die Schönheit, die Vorzüge oder die Verbesserungen eines Kunstwerkes dagegen kann immer nur auf der einzelnen oder gemeinsamen Ueberzeugung der Urtheilenden beruhen; feststehende Wahrheiten auf diesem Gebiete giebt es überhaupt nicht, und die Anschauungen über die Schönheit wechseln rascher als die Jahrhunderte. Was also heute „Verbesserung, Erhöhung der Schönheit" genannt wird, mag es noch so übereinstimmend von allen Urtheilenden so empfunden werden, es kann immer nur als eine Anschauung der Gegenwart gelten, aus welcher nicht ohne Weiteres auf eine drei Jahrhunderte entfernte historische Thatsache zu schließen ist."

Noch kläglicher lautet das Urtheil, welches die Unterzeichner der Gegen-Erklärung über das Darmstädter Exemplar fällen — oder vielmehr nicht fällen; sie sagen nämlich, daß vor Beseitigung des Firnißüberzuges und der theilweisen Uebermalung eine gründliche Be-

urtheilung, wie weit das Bild noch Original, unmöglich sei. „Noch Original!“ Wie fein ersonnen das ist, um der Frage: „Ob — Original oder nicht“ bequem aus dem Wege zu gehen! Scheuten sich die geehrten Herren vor der offenen Beantwortung dieser Frage oder halten sie sich in derselben für inkompetent? Wenn Letzteres der Fall sein sollte, so dürfte die Kunstwissenschaft daran vielleicht die angenehme Aussicht knüpfen, in der Folge dieser unfruchtbaren Polemik gegen Einsprüche von künstlerischer und musikalischer Seite überhoben zu sein. In jenen Kreisen hat man ja eigentlich auch etwas ganz Anderes und, wie wir wünschen wollen, allezeit viel Erfreulicheres zu thun, als die Originalität alter Bilder unter Firnißschmutz und Restauratorengeschmier wieder an's Licht hervorzuziehen. Eine wie mühsame und nicht Jedem geläufige Arbeit dies ist, kann der Verlauf der Holbein-Frage und können u. A. die beiden oben veröffentlichten Untersuchungen zeigen, denen wir, wenn uns der Raum dazu nicht fehlte, leicht die doppelte und dreifache Zahl gleich „gründlicher Beurtheilungen“ an die Seite stellen könnten. Wir begnügen uns hier, das Gesammtergebniß derselben als eine Bestätigung und weitere Ausführung unseres eigenen Votums mit Freude zu begrüßen, und halten uns berechtigt zu der Ueberzeugung, daß jeder fernere Fortschritt in der Erkenntniß von Holbein's Art und Kunst für das in Dresden von den Vertretern der Wissenschaft geschöpfte Urtheil neue Beweise liefern werde.

C. v. L.



Rettung eines römischen Sarkophags zu Salona.

Weniger augenfällig als im benachbarten Spalato die gewaltigen Massen des Diokletianischen Palastes erregen die Ueberreste der vom Boden ziemlich verschwundenen Römerstadt Salona die Aufmerksamkeit des Reisenden in Dalmatien. Doch birgt die Erde noch so viel des Merkwürdigen, daß genug davon schon bei den alljährlichen Erdarbeiten der Grundbesitzer zu Tage kommt; hin und wieder haben auch größere von der kais. Regierung bestrittene Ausgrabungen planmäßigere Förderung bewirkt. Solche Unternehmungen haben freilich seit geraumer Zeit geruht und auch über dem zufällig Gefundenen hat wenig Fürsorge gewacht. Zahlreiche ziemlich frisch zerschlagene Trümmer auf den Feldern und in den Ortschaften der Umgegend zeugen davon, wie viel zumal an Skulpturen uns sonst auch neuerlich noch hätte gerettet werden können. Die Verhältnisse liegen hier einmal so, daß zunächst immer wieder die Regierung berufen ist, helfend einzutreten und die Interessen zu wahren, welche für weitere Kreise Wichtigkeit haben und von den Ortseinwohnern nicht genügend gewärtigt werden können. Daß jetzt eben wieder das kais. Kultusministerium zu Wien in einem besonders dringenden Falle eingegriffen hat, dem verdanken wir die Rettung eines großen römischen Reliefsarkophags.

Schon vor einigen Jahren war man auf einem Felde im Gebiete des alten Salona auf eine römische Grabstätte gestoßen, in der sich drei Sarkophage auf das Glücklichste erhalten hatten. Der eine mußte dann freilich bald zum Opfer fallen; er ist zerschlagen und die Stücke sind wer weiß wohin verbracht. Eine sichere Spur ist bis jetzt nicht wiedergefunden. Die andern beiden wurden glücklicherweise nicht ganz ausgegraben: man scheint nur den Versuch gemacht zu haben, den Inhalt zu untersuchen. Sonst blieben sie im Erdreiche stecken, der eine eine kolossale Steinmasse von scheinbar einfacherer Form, der andre aber durch ein die Vorderseite bedeckendes Hochrelief ausgezeichnet. Zur Zeit der ersten Ausgrabung muß dieses Relief so gut wie unversehrt gewesen sein, seitdem wurde einer von den freigelegten Köpfen doch schon abgeschlagen und entfremdet. So hätte auch dieser Sarkophag das Schicksal seiner Nachbarn und so mancher, deren vereinzelte Trümmer nur noch aufzufinden sind, früher oder später leicht theilen können. Da setzte der Herr Minister für Kultus und Unterricht, dem über diese gefährliche Lage der Dinge Bericht erstattet wurde, den Herrn M. Glavinitsch, Professor am Gymnasium zu Spalato, in den Stand, den Sarkophag anzukaufen und in das Museum zu Spalato bringen zu lassen. Einige Noth machte nur noch die Aushebung und der Transport. Wir lassen hierüber am liebsten die eigenen Worte aus dem Berichte des Prof. Glavinitsch folgen. Derselbe schreibt:

„In meiner Verlegenheit wendete ich mich an den Kommandanten des hier garnisonirenden Jägerbataillons, Hauptmann Rudolf Ritter von Frieß mit dem Ersuchen, mir einige Mannschaft zur Bewerkstelligung der Ueberführung zur Verfügung zu stellen und zugleich bat ich den Kommandanten der Bergfestung Klissa, Lieutenant Josef Reiter des 12. Festungs-Artillerie-Bataillons, dessen technische Geschicklichkeit mir bekannt war, die Ausführung der Arbeiten zu leiten. Diese beiden Herren erklärten sich mit der größten Zuvorkommenheit bereit, mir bei der Ausführung der Sache hilfreiche Hand zu leihen, und einstweilen wurde, bis die nöthige Genehmigung aus Zara anlangte, aus Klissa ein Wachtposten bei dem Sarkophage aufgestellt.

Nachdem am 7. August die Anweisung aus Zara eingetroffen war, begann Lieutenant Reiter am 8. mit sieben Artilleristen und neun Jägern die Arbeit. Am 9. Abends wurde der Sarkophag,

der etwa 17 Fuß tief verschüttet war, bis zur Oberfläche des Terrains gehoben und am 10. gelang es bei der außerordentlichen Umsicht des Lieutenants Reiter und der wahrhaft unermüdlichen Thätigkeit der Mannschaft, den über 4000 Pfund schweren Sarkophag bergauf bergab über holpriges Felsengerölle theils auf Walzen, theils auf den Armen getragen nach unsäglicher vierzehnstündiger Mühe bis zur Landstraße zu bringen, welche von Klissa über das heutige Salona nach Spalato führt. Am 11. August wurde der Sarkophag bis in die Nähe des Flusses Jader gebracht und da von der anhaftenden Erdkruste mit der größten Vorsicht gereinigt und gewaschen, so daß der schöne weiße Marmor beinahe wieder so glänzend wurde, als wäre er erst kürzlich bearbeitet. Die anstrengende Arbeit der vorangegangenen drei Tage hatte die Soldaten so ermüdet, daß es von der Menschlichkeit geboten erschien, die weitere Ueberführung nach Spalato auf den folgenden Tag zu verschieben, welche dann also am 12. August um 8 Uhr Morgens erfolgte. Da ich es für nothwendig hielt, den Sarkophag erst zu photographiren, so blieb derselbe bis 6 Uhr Abends vor dem Thore des Museums, von den Soldaten bewacht, stehen.

Ich muß hier erwähnen, daß die Soldaten mich am 11., nachdem der Sarkophag gereinigt und gewaschen war, um Erlaubniß baten, denselben mit Lorbeerkränzen, Laubgehängen und Fahnen zu schmücken, ehe er in die Stadt geführt wurde. Ich stimmte diesem Wunsche gern bei, um einestheils dem gerechtfertigten Stolze der Soldaten über die glückliche Vollbringung dieser schwierigen Arbeit eine kleine Genugthuung zu verschaffen, anderntheils um auch dem unwissendsten Theile der Bevölkerung zu zeigen, daß, was aus den Ruinen Salona's zu Tage gefördert würde, es auch verdiene, sorgfältig aufbewahrt und nicht zerstört zu werden, wie es hier nur zu häufig geschieht. Und in der That zeigte auch die Bevölkerung das lebhafteste Interesse für das im Museum aufgestellte Meisterstück, denn von 8 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends des 12. August strömte, ohne Uebertreibung gesprochen, beinahe die ganze Bevölkerung Spalato's herbei, um das Kunstwerk zu betrachten.

Als weiteren Beweis des Interesses, das der Gegenstand in der Bevölkerung erweckte, führe ich noch an, daß ich gleich an demselben Tage zwei Geschenke für das Museum erhielt, und zwar ein Fragment eines Sarkophags und eine Statuette von Bronze."

Genauer die Reliefdarstellung des Sarkophags zu beschreiben ist hier nicht meine Absicht; der Gegenstand, Phaidra und Hippolytos, ist uns bereits von andern Sarkophagen hinreichend bekannt, um über die Deutung im Ganzen keinen Zweifel zu lassen. Der Ausführung nach gehört das neue Exemplar von Salona erst etwa dem vierten Jahrhundert n. Chr. an. Weiteres und auch eine Abbildung hoffe ich demnächst bei der Publikation einer größeren Anzahl von römischen Bildwerken in Oesterreich, wozu die kais. Akademie der Wissenschaften die Mittel zu bieten begonnen hat, geben zu können.

Die Aufstellung dieses trotz später Entstehungszeit immerhin sehr bemerkenswerthen Sarkophags fällt in glücklicher Weise mit der Neuaufstellung des ganzen Museums von Spalato in dem Gebäude zusammen, welches bereits durch Munifizenz Kaiser Franz's für das Museum errichtet, seltsamer Weise aber, nachdem es inzwischen ganz fremdartigen Zwecken gedient und dann leer gestanden hatte, erst jetzt eben durch Verfügung und Bewilligung des kais. Kultusministeriums seiner wirklichen Bestimmung überwiesen wurde. Möge damit überhaupt für die Alterthümer Spalato's und Salona's eine wieder einmal bessere Zeit inaugurirt sein!

Nachträglich kann ich hinzufügen, daß inzwischen die Ausgrabung hat fortgesetzt werden können und auch der zweite Sarkophag sich reicher an Bildwerk gezeigt hat, als es zuerst den Anschein hatte. Er ist auch seiner Darstellung nach christlich; eine schlechte Abbildung, das Einzige, was ich von ihm bisher kenne, zeigt in der Mitte der Vorderseite den guten Hirten, einerseits von ihm eine Frau mit einem Kinde auf dem Arme, andrerseits einen Mann, beide stehend und jedesmal von einer Schaar kleinerer Figuren umgeben. Auf den Schmalseiten ist mit hergebrachter heidnischer Formel einmal der „Todesgenius" mit gesenkter Fackel, gegenüber die Grabesthür dargestellt. Ueber das weitere Schicksal dieses Sarkophags ist noch Nichts entschieden. Sonst ist aus Dalmatien soeben noch ein bei Karin gefundenes, von einem Handelsmanne in Benkovatsch erworbenes und schon von ihm mit Oelfarbe angestrichen über seine Hausthür eingemauertes Marmorrelief durch Vermittelung des Herrn Hauptmann Schauer von Schreckenfeld in das k. k. Antikenkabinet hierher ge-

langt. Als Darstellung eines jugendlichen Pan ist es von einigem Interesse. Bei Gelegenheit der Verhandlungen hierüber hörten wir von der in diesem Frühjahre erfolgten Aufdeckung eines Mosaikfußbodens mit Leda und dem Schwane bei Podgraje. Die Morlaken haben ihn leider in der ersten Nacht gleich zerschlagen, da sie die bunten Marmorwürfel für Edelsteine hielten.

Wien. Conze.

Kunstliteratur.

Ornamente aus der Blüthezeit italienischer Renaissance (Intarsien). Original-Aufnahmen von Valentin Teirich. Publikation des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung (A. Hölder). Erste und zweite Lieferung. 1871—72. 10 Tafeln Fol.

Dieses mit Unterstützung des österreichischen Museums erscheinende Werk bietet uns eine Auswahl der schönsten Arbeiten italienischer Holzintarsia aus der Blüthe der Renaissance in mustergültiger Vervielfältigung dar. Sowohl Künstlern und Kunsthandwerkern (Architekten, Musterzeichnern, Kunstschreinern und sonstigen Dekorateurs) als namentlich Gewerbe- und Realschulen kann dasselbe als Vorbildersammlung nur auf's dringendste empfohlen werden.

Die eingelegte Arbeit (Intarsia), welche in Italien etwa von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an das früher durch Bemalung und Vergoldung verzierte Holzwerk der Chorstühle, Sakristeischränke und Geräthe mit ihren reizvollen Ornamenten zu schmücken begann, gehört zu den edelsten und zugleich verwendbarsten Gattungen der Flächendekoration. In der Einfachheit ihrer Mittel, die sich im Wesentlichen auf den farbigen Gegensatz einer helleren und dunkleren Holzart beschränken, hat sie eine gewisse Verwandtschaft mit der Thonarbeit der Hellenen. Und wie bei dieser der vollendete Stil der besten Zeit gerade den schlichten Anforderungen der Technik am treuesten bleibt und in dieser Beschränkung eben die Feinheit des damaligen Geschmacks bekundet, so setzt auch die Holzintarsia — um mit Burckhardt zu reden — „wie alles absichtliche Verzichten auf reichere Darstellungsmittel, schon eine hohe Verfeinerung des künstlerischen Vermögens voraus" (Renaissance in Italien, S. 252). Beide sind deßhalb auch in gleicher Weise mustergültig für unsere Zeit, und es bekundet eine durchaus richtige Einsicht in die Aufgaben solcher Unternehmungen, wenn die Direktion des österreichischen Museums ihrer früheren Publikation antiker Vasenornamente nun dieses Werk über italienische Holzintarsien folgen läßt.

Der Herausgeber, Herr Architekt Valentin Teirich, Professor an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums und Docent am Polytechnikum in Wien, ist dem Publikum bereits durch seine trefflichen italienischen Reiseaufnahmen und zahlreiche Entwürfe für das Kunsthandwerk (namentlich in der „Gewerbehalle") vortheilhaft bekannt. Durch ein Stipendium des Museums unterstützt, konnte Teirich der Holzintarsia der Renaissance das eingehendste Studium zuwenden; er brachte von einer zu diesem Zweck unternommenen Reise die schönsten erhaltenen Beispiele der Technik aus Ober- und Mittelitalien in getreuen Abbildungen heim, welche hier nun in chromolithographischer Reproduktion vor uns liegen. Die photographische Uebertragung auf den Stein rührt von Herrn Schopf, die Chromolithographie von F. Köke in Wien her. Um dem Stil der Originale möglichst nahe zu kommen, wurde das Format sehr groß gewählt, so daß die Nachbildungen, von denen fast jede für sich eine Tafel füllt, durchschnittlich die halbe Größe der Originale messen. Zu den am unteren Rande der Abbildungen angegebenen Originalmaßen sei hier berichtigend hinzugefügt, daß auf den beiden dem Chorgestühl von S. Maria Novella gewidmeten Tafeln der ersten Lieferung statt 0, 19 Met. Breite: 0, 49 zu lesen ist. Zeichnung und chromolithographischer Druck lassen bis

auf einige etwas zu dunkel und glanzlos ausgefallene Töne nichts Wesentliches zu wünschen übrig. Im Ganzen sind Stil und Wirkung der Technik mit feinstem Verständniß zur Anschauung gebracht. Die typographische Ausstattung ist eine glänzende. Von den bisher erschienenen Tafeln, deren je fünf eine Lieferung bilden, ist die Mehrzahl dem soeben erwähnten Stuhlwerk in S. Maria Novella zu Florenz, einem der prachtvollsten seiner Art, gewidmet. Teirich führt uns daraus ein zierliches Friesornament und vier jener herrlichen Füllungen der Rückwände vor, in denen reizende kleine Genien elfenartig an Blumenstengeln emporklettern, nach Vögeln schießen oder auf den Rändern der Vasen und Kandelaber, die gleichsam das Rückenmark der Komposition bilden, allerhand sonstiges Gaukelwerk treiben. Auf einer der Füllungen steht, in ein von Fruchthörnern getragenes Täfelchen eingelegt, der Name des Urhebers: Baccio d'Agnolo. Ferner enthalten die beiden Lieferungen: Stücke aus den Intarsien des Chorgestühls von S. Pietro in Bologna, aus der Certosa bei Pavia, aus S. Agostino zu Perugia (dem Pietro Perugino zugeschrieben), Pilasterfüllungen einer Thür im Saale des Cambio zu Perugia, endlich Friesornamente aus den ursprünglich mit Giotto's berühmten Bildchen geschmückten Sakristeischränken von S. Croce und aus den Sakristeischränken der wenig bekannten Confraternità S. Benedetto Bianco zu Florenz.

Für die folgenden drei Lieferungen werden uns u. A. Muster aus dem Chorgestühl der Oberkirche S. Francesco zu Assisi, aus S. Maria in Organo zu Verona und aus der Badia zu Florenz in Aussicht gestellt. In dem bisher Gegebenen beschränkte sich der Herausgeber mit Recht auf die strengere Flächendekoration, deren Motive vorzugsweise der Arabeskenwelt, untermischt mit Figuren und Emblemen, angehören. Die merkwürdigen Anläufe zu malerischer Komposition, die kleinen Städtebilder, Innen-Ansichten von Schränken u. dergl., von denen sich z. B. in dem Chorgestühl von S. Maria in Organo zu Verona sehr schöne Beispiele finden, wären zur Abrundung des Werkes vielleicht nicht uninteressant, wenn sie auch als Muster für unsere Kunsthandwerker weniger empfehlenswerth sind.

Möchte der allseitige Beifall, dessen sich das Unternehmen auch bei den Kunstbehörden und in der pädagogischen Welt zu erfreuen hat, den rührigen Herausgeber bald zu noch weiter greifenden Publikationen aus dem Schatze seiner italienischen Reisestudien bestimmen! In diesen unvergleichlichen Denkmälern der Frührenaissance sprudelt ein wahrer Jungbrunnen für unsere alternde Kunst.

C. v. L.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.





Eine unblutige Commune in Deutschland.

Motto:

Es heulte
Laut der gierige Hund, Pluton's dreimäuliger Unhold,
Der um die heilige Nürnberg weg die Mauern gefressen —
Denn der Arge verschlingt selbst Erz und schimmernden Marmor.

Nauta Homerus.



Von der Wöhrder Bastei in Nürnberg.

Ein Schrei des Entsetzens ging durch die ganze gebildete Welt, als sich die Kunde verbreitete, daß die historischen Baudenkmäler von Paris vom Untergange bedroht seien, daß die Pariser selbst sie in Brand gesteckt hätten. Niemand ließ sich durch die Phrase täuschen, als geschähe solcher Frevel im Namen des Fortschrittes und der Völkerbefreiung. Einmüthig verurtheilte man dies Geschlecht von Herostraten — selbst in deutschen Landen, wo man noch unter den Kümmernissen des Krieges litt, den das unruhige Nachbarvolk heraufbeschworen hatte, und wo man daher doch der Wunden, die es sich nun selbst schlug, leicht getröstet sein mochte. Der erste deutsche Reichstag verstummte beim Eintreffen der Nachricht vom Brande des Louvre, tausende von deutschen Herzen pochten bange und vergaßen ob der Gefahr für die idealen Güter der Menschheit das ihnen zugefügte Leid, und Mancher von uns wollte sich in die Brust werfen bei dem Gedanken: wir Deutschen sind doch bessere Menschen!

Wer aber so dachte, der übersah eben nur, daß auch wir nicht frei sind von den faulen Lehrmeinungen, die zu so traurigen Ergebnissen führen, daß es auch bei uns Leute giebt, die von denselben öden, wie sie aber glauben, praktischen Gesichtspunkten ausgehen, wie jene Mordbrenner. Nur tritt bei uns diese Krankheit, die wir etwa Denkmälerscheu nennen könnten, in Ermangelung der furia francese nicht akut und plötzlich auf, sondern schleichend, chronisch und unter Beimischung einer gehörigen Dosis von Spießbürgerthum; sie ist wie alle chronischen Leiden noch viel gefährlicher, und es ließe sich diese Erscheinungsform der Seuche auch als Philisterwuth specificiren. Es ist ein schwerer Krankheitsfall dieser letzteren Art, den wir hier beleuchten und dem Studium der Völkerpsychologen empfehlen wollen.

Der Patient liegt mitten in Deutschland. Es ist eine allgemein bekannte, einst hochberühmte Stadt, die das letztemal in den Septembertagen dieses Jahres in den Zeitungen genannt ward, weil eine communistische Pöbelbewegung daselbst mit Hilfe königlicher Infanterie und Reiterei gewaltsam unterdrückt wurde. Nun, gestehen wir es nur, es ist Nürnberg, die einstige Königin der deutschen Städte und jetzt noch — aber vielleicht nicht lange mehr — die besterhaltene, ehrwürdigste deutsche Stadt.

Daß es diesen Eindruck macht, das verdankt Nürnberg wesenlich seinen von einem gütigen Geschicke uns erhaltenen alten Befestigungswerken, die nach den verschiedensten Seiten hin und stets wechselnd die malerischsten Ansichten darbieten und eine Runde um die Mauern der Stadt zu einem der genußreichsten Spaziergänge machen. Wie hält dies Gebirge von Quadern die ganze Häusermasse harmonisch zusammen, immer wiederkehrend, überall durchklingend wie der warme Grundton in einem Gemälde, wie das Motiv in einem Tonstück! Und wie erscheint doch das Alles so urwüchsig! Die Linien dieser Zinnen und Gräben dürften von Anbeginn so verlaufen sein, als noch Mutter Natur allmächtig waltete; dieser bunte Wald von Thürmen erscheint wie von selbst aus dem Boden gewachsen und gehört so nothwendig zur alten Kaiserburg auf der Vesten und zu den Zwillingsthürmen von St. Sebald und St. Lorenzen, daß man glaubt, die müßten alle umfallen, wenn sie der gewohnte Riesenreigen nicht mehr umschlingt. Doch nein! Die Natur hatte es versäumt, in dieser kahlen, sandigen Gegend sich als Malerin zu bewähren, und da trat der Mensch, der deutsche Bürger für sie ein und schuf diese herrliche steinerne Landschaft, die wir Nürnberg nennen.

Ja, so war es bis 1866; denn bis dahin hatte man im Bayerland Humor genug, Nürnberg als festen Platz zu behandeln und seine Wälle ohne alle Nachhilfe, bloß ganz langsam — verfallen zu lassen. Als nun aber die bösen Preußen heranrückten, denen man unter andern Scheußlichkeiten auch nachsagte, daß „sie so in's Blaue hineinschießen ohne zu bedenken, daß da könnten Menschen sein“ — oder gar Häuser von Stadtvätern, da wurde den letzteren gar bange, und sie ließen daher telegraphisch von München her Nürnberg seines Festungscharakters entkleiden, d. h. es für einen offenen Platz erklären. Und das war ein Unglück — für die Stadtmauern, welche die Preußen sicherlich unversehrt gelassen hätten, denn von nun an kehrte sich die ganze einmal entfesselte Courage der Nürnberger selbst gegen ihre eigenen Mauern.

Unter der heutigen Bevölkerung der alten deutschen Reichsstadt leben freilich manche Patrioten, die sich an den laut redenden Ueberresten vergangener Herrlichkeit erbauen, und bei denen zugereiste Verehrer des alten Nürnberg noch gleichgestimmten Gefühlen begegnen. Aber diese edleren Seelen sind in der Minorität und haben somit nichts dreinzureden in die Wirthschaft der Commune. Sie werden es daher wohl nicht übel aufnehmen, wenn wir statt ihrer die Stimme erheben zu einem Hilferuf um Rettung der Mauern, die, einst ein deutlicher Freibrief, heute noch die Zierde und der Stolz Nürnbergs sind.

Im Gegensatz zu diesen vereinzelten Träumern und Alterthümlern besteht ja die überwiegende Mehrzahl der Bevölkerung, d. h. zu deutsch die Majorität nach Zahl und nach Gewicht aus radikalen Männern des Fortschritts, die sich durch ein paar alte Mauern oder Paragraphen den Weg so leicht nicht verlegen lassen. Altehrwürdig ist an dieser Mehrzahl nur, daß sie in die zwei ältesten aller Parteien zerfällt, in Arme nämlich und in Reiche, und demgemäß haben sie auch ihre communalen Aufgaben unter sich getheilt: die Armen besorgen den Krawall und die Reichen die Zerstörung der geschichtlichen Bauwerke. Es bleibt bei dieser neuesten Theilung der Arbeit nur noch zu bemerken, daß bisher zwar nicht die Ersteren, umsomehr aber die Letzteren Erfolge aufzuweisen haben.

Das einzig Unbequeme bei der Sache ist, daß der Pöbel — undankbar wie immer — nicht einsehen will, wie die reichen Herren der Commune das Alles nur aus Mitleid und weichem Herzen für die Armen thun. Begleiten wir doch einmal einen solchen wohlgenährten Biedermann vor die Stadt, er wird uns über das Humane und Gemeinnützige des Zerstörungswerkes belehren. Kommen wir an das sogenannte Sternthor, so sehen

wir jenseits des Grabens ein halbes Dutzend neuer Häuschen, in denen Arbeiter wohnen oder doch wohnen könnten, falls sie den Miethzins erschwingen. Darum also mußte man hier die Mauern und einige Thürme niederreißen und den Graben ausfüllen, und das gleich in der Breite von 300 Fuß, vielleicht damit die problematischen Arbeiter auch Platz fänden für ihre Equipagen. Verfolgen wir den Weg zur Linken, so gelangen wir an eine Stelle, wo solide Pfeiler im Stadtgraben bisher eine Brücke trugen, die zuweilen der Reparatur bedürftig war; das kostete im Laufe der Jahre manchen Gulden, ohne einen handgreiflichen Nutzen zu bringen. Da faßte der weise Stadtrath den hochherzigen Entschluß, neben den Pfeilern der Brücke den Graben ausfüllen zu lassen, nachdem unten ein kunstgerechter Abzugskanal für das Wasser angelegt worden war; das alles kostet zwar viele, viele Gulden, verschaffte aber den Armen Gelegenheit zu Arbeit und Verdienst.

Eine Strecke weiter ist gar ein ganzes Stück der Stadtmauer eingestürzt — da habt ihr's, ihr Alterthümler! Wie leicht hätte da nicht ein Unglück geschehen können! Die Sache kam aber so: Einige wohlwollende Bürger wollten den armen Leuten besseres Bier erzeugen, als diese bisher gewohnt waren; sie bauten zu diesem Zwecke einen Keller just unter die alte Stadtmauer, auf die man doch bei so heiligen Zwecken keine Rücksicht nehmen kann. Das so untergrabene Stück der Escarpe stürzte nun ein, es war ohne Zweifel baufällig — was zu beweisen war — und nun mußte man doch schon Sicherheits halber die angrenzenden Theile mit demoliren. Alles für das Volk!

Und gehst Du eine Strecke weiter gegen Wöhrd, o Fremdling, so suchst Du umsonst die alte mächtige Wöhrderbastei, den Stolz ihrer Erbauer. Du siehst an ihrer Stelle nur den Greuel der Verwüstung. Ihre 16 Fuß starken Mauerverkleidungen widerstanden zwar so manchem Feinde der Stadt, nicht aber den Brecheisen der modernen Nürnberger Commune. Schade, daß man gegen so solide Bauart nicht das raschere und wohlfeilere Petroleumverfahren anwenden kann! Denn es gilt eine schwere Arbeit, um die schönste der Bastionen der Erde gleich zu machen. Was doch die alten Nürnberger ihren Nachkommen für Mühe und Kosten verursachen! Aber der Vortheil der Demolirung liegt für die Herren der Commune auf der flachen Hand. Es mündete zwar keine Hauptstraße auf die Wöhrderbastei, so daß dem Verkehre etwa das Seitenthor nicht genügt hätte, auch hätte sich dies ja verdoppeln oder beliebig erweitern lassen. Aber jenseits des Grabens liegt die Dampfwagen-Fabrik eines königlich bayerischen Reichsraths, dessen Namen alle Unglücklichen auf verspäteten bayerischen Bahnzügen mehr als einmal studirt haben dürften. Dieser gute Reichsrath beschäftigt nun in seinen Fabriken eine Legion von Arbeitern, von denen eben jetzt, Ende Oktober, 6000 Strike machen, wahrscheinlich weil sie sich bisher durch das enge Stadtthor drängen mußten. Doch Geduld! sie können bald auf breiter, gebahnter Straße zu ihrem guten Brodherrn gelangen.

Da mußte freilich die Wöhrderbastei aufhören zu existiren. Das alte Wahrzeichen mit dem Nürnberger Wappen — dessen Bild wir nach Wilder's Radirung an der Spitze unserer Zeilen bringen — sahen wir noch an der Ecke emporragen, wie die Hand eines Hilferufenden. Es ist seitdem wohl herabgestürzt. Nun vielleicht kann es noch als Thorschwelle oder Prellstein in einem der gegenüberliegenden Fabriksgebäude eine nützlichere Verwendung finden. Und damit auch die Alterthümler ja keine Ursache zu Klagen haben, hat ein fürsichtiger Stadtmagistrat die Ansicht der Wöhrderbastei vor ihrer Zerstörung in Aquarell aufnehmen lassen. Da sage man noch, daß es den Herren an Pietät und Kunstsinn gebreche!

Doch nur gemach! Das ist ja bloß der Anfang, es soll bald besser kommen! In stillen Nachmittagsstunden träumt der Herr Reichsrath von einer Verschüttung des Stadt-

grabens auf der ganzen Strecke bis zu den Bahnhöfen hinab. Auf dem so gewonnenen Terrain ließe sich dann ein Schienenweg herstellen, welcher die fertigen Dampfwagen gleich aus der Fabrik an den Bestimmungsort brächte. Ueberhaupt muß mit den alten Mauern und Gräben ganz aufgeräumt werden, das ist unverhohlen das letzte Ziel; das ist eine Forderung des modernen Lebens, und die Herren von der Nürnberger Commune wissen das zu würdigen.

Dem reichen Fabrikherrn ist es ohne Zweifel sehr unbequem, wenn seine Tausende von Arbeitern Strike machen. Wir glauben gern, daß ihm und seinen Genossen derlei Unordnungen sehr verdrießlich sind. Aber verwundern dürfen sich diese Herren darüber nicht, denn der excedirende Pöbel stellt sich damit eben nur auf denselben rohmateriellen Standpunkt, den die Herren selbst bei ihrem Zerstörungswerke vertreten. Und wenn der Arbeiter dann jede Pietät und Rücksicht gegen historisch Gewordenes und zu Recht Bestehendes hintansetzt, dann dient ihm wenigstens sein elendes Loos, sein Mangel an Bildungsmitteln zur Entschuldigung. Wo soll der Arme die ideale Erhebung hernehmen, die wahrlich dazu gehört, um die gar engen Schranken, welche Sitte und Gesetz ihm gezogen haben, zu achten, wenn ihm die reichen Brodherren solche Lehren und solche Beispiele geben? Wenn sie glauben, sich nicht die geringste Rücksicht auferlegen zu dürfen, wo es gilt, zu ihren vielen Tausenden noch einige mehr zu erwerben, wie dürfen sie es dem Arbeiter verargen, daß ihm kein Mittel unerlaubt scheint, um sein und der Seinen kümmerliches Dasein zu verbessern, vielleicht auch einer begreiflichen Verzweiflung Luft zu machen? Und womit wollen die Herren ihre Berserkerwuth gegen die Denkmäler einer Vergangenheit, der sie Alles verdanken, was sie sind und haben, womit können sie die entschuldigen?

Der Gesundheitszustand der Stadt soll durch die alte Befestigung gefährdet sein. Das mittelalterliche Nürnberg war eben berühmt durch seine Sanitätspolizei, und es läge nahe, sich daran ein Muster zu nehmen. Einfacher freilich erscheint die Zerstörung der nun doch unnütz gewordenen Befestigungswerke. Der Graben hat allerwärts den fruchtbarsten Gartengrund; warum läßt man ihn an einigen Stellen versumpfen? Wohl nur, um damit die Verschüttung zu begründen. Die Thürme sind sämmtlich zu Wohnungen und Magazinen meist mit hohem Ertrage vermiethet. Wenn sich im Zwinger wirklich Unreinlichkeit und üble Ausdünstung zeigt, so ließe sich wohl durch Kanalisirung und polizeiliche Kontrole dem entgegenwirken, ohne daß man deßhalb die Mauern niederzureißen braucht. Geht man gleichwohl darauf aus, dann hülle man sich wenigstens nicht in den Schafspelz der Volksbeglücker, indem man sagt, man wolle den armen Leuten, die im Zwinger wohnen, Luft und Licht schaffen. Böse Zungen behaupten eben, die reichen Hausherren wollten dadurch bloß den Werth ihrer Baugründe erhöhen, um dann Zinsburgen an die Stelle zu bauen. Die armen Leute aber, die eben nur jetzt billig im Zwinger und in den Thürmen am Wall wohnen können, mögen dann sehen, wo sie ihr Haupt hinlegen.

Also nur herunter mit der demagogischen Maske, ihr Herren! Zeigt euch nur in eurer wahren Gestalt als Läugner der höchsten Güter des Volkes, als Verächter von Kunst und Wissenschaft, als Feinde der geschichtlich gewordenen Größe des Vaterlandes, als die kaltblütigen und darum doppelt wilden Zerstörer der ehrwürdigsten deutschen Stadt, die einst zum Aufbewahrungsorte der Reichsinsignien erkoren war, auf deren Erhaltung die Nation ein Recht hat, deren Schutz euch eine heilige Pflicht sein sollte! Denn darüber dürfen wir uns nicht täuschen, daß es bei diesem unseligen Beginnen nicht sein Bewenden hat, daß es vielmehr auf die Vernichtung alles Nürnberg eigenthümlichen Wesens abgesehen ist. Ist doch die Stadt ohnedies der nur irgend beweglichen Kunstschätze gründlich beraubt worden bis auf das von Peter Vischer gegossene Bronzegitter des großen Rathhaussaales, das erst

1806 vom Gelbgießer eingeschmolzen wurde. Hat man doch alle übrigen Denkmäler, wenn auch in der guten Absicht der Restaurirung, weidlich beschädigt und verunziert. Nun werden schließlich noch die bösen Geister einer brutalen Zerstörungswuth von der Peripherie der Stadt gegen deren Inneres vordringen, um sich über dem funkelnagelneuen, zum Schrecken aller unvorbereiteten Besucher just neben die Frauenkirche hingepflanzten Telegraphen- und Ausstellungsgebäude befriedigt die Hände zu reichen.

Und ist Niemand da, diesem Hexensabbath Einhalt zu thun? Wozu erhält das deutsche Volk das Germanische Museum, diese vielgerühmte Herberge deutscher Kunst und deutschen Alterthums? Nicht absichtslos wurde ja diese Anstalt gerade in Nürnberg begründet. Auf's Erfreulichste mehren sich auch ihre archäologischen Sammlungen und erweitert sich alljährlich in kunstgerechter Weise die alte Karthause. Was aber hier im Kleinen zugethan wird, kann das nicht aufwiegen, was auf der anderen Seite im Großen weggenommen und vernichtet wird. Die Vorstände des Germanischen Museums, geachtete und anerkannte Fachleute, wären zunächst berufen, dem Unfuge zu steuern.

Freilich wissen wir nicht, ob sich ihre Beziehungen zu Seiner des gegenwärtigen Bürgermeisters Herrlichkeit seither gebessert haben. Wir wissen nur, daß dieser Herr der ihn zum Antritte seines Amtes beglückwünschenden Deputation des Germanischen Museums die denkwürdigen Worte zuschleuderte: „Meine Herren! Es ist mir ganz gleichgültig, ob sie die Reitpeitsche Kaiser Maximilian's aufbewahren oder nicht — mit mir sollen sie weiter Nichts mehr zu thun haben.“ Ist das nicht sublim? Es fehlt nicht einmal die Reitpeitsche!

Man wollte die Wirthschaft der Nürnberger Commune auch damit erklären, daß an ihrer Spitze nicht mehr die Nachkommen der altehrbaren Bürger stünden, sondern Pfahlbürger, zugewanderte Fremdlinge — eine Beschönigung, die dem gegenwärtigen Bürgermeister leider nicht zu Gute kommt, denn er heißt Herr von **Stromer** und trägt somit einen Namen, der auf jedem Blatte altnürnbergischer Geschichte rühmlich verzeichnet steht. Es ist derselbe Herr von Stromer, der, um die Theilnahme der Gemeinde an der Feier des 400-jährigen Geburtstags von Albrecht Dürer angegangen, das geflügelte Wort gesprochen: „Was geht das mich an, daß die alte Dürerin zufällig vor 400 Jahren einen Buben bekommen hat?“ So sprach im Jahre des Heils 1870 der Bürgermeister der Stadt Nürnberg von Deutschlands größtem Künstler, von Nürnbergs berühmtesten Sohne, von Dürer, der einst den Vätern der Stadt selbst erzählte, wie er trotz der kargen Heimath allen Lockungen der Fremde widerstanden habe „aus besonderer Lieb' und Neigung, die ich zu dieser ehrbaren Stadt, als meinem Vaterland getragen.“

Doch wir wollen an die jetzigen Stiefväter der Stadt unsere moralische Entrüstung nicht verschwenden, wir wollten bloß diese — und nöthigenfalls noch weitere — Großthaten dieser Schildbürger verzeichnen, als schätzbares Material, falls Jemand einmal eine moderne Parodie der alten Nürnberger Geschichte zu schreiben gedächte. Auch glauben wir keineswegs auf diese Herren einen Eindruck machen und durch gute oder böse Worte etwas an ihren Entschlüssen ändern zu können. Vielleicht aber finden die von uns angeregten Bedenken einen Wiederhall in weiteren Kreisen und dadurch auch noch den Weg zu jener Stelle, wo allein die Macht liegt, dem Zerstörungswerke Halt zu gebieten.

Hat sich doch in unserem Jahrhunderte Manches verkehrt, und die Herren der Nürnberger Commune können nicht mehr Schaden anrichten, als ihnen eben zu thun erlaubt wird. Die alten Widersacher und feindlichen Nachbarn der Reichsstadt, die Herzoge von Bayern und die Markgrafen von Brandenburg haben längst aufgehört, sie zu bedrohen oder zu umwerben. Keiner ihrer Nachkommen hat mehr nöthig, verkleidet in ihre Mauern zu schleichen,

um sie zu bewundern. Sie sind vielmehr gemeinschaftliche Hausherren auf der alten Reichsburg oben, und der König von Bayern ist der unmittelbare Souverän der Stadt. Der romantische, kunstsinnige, feinfühlende und wohlwollende König Ludwig II., der erst vor Kurzem einen Generalconservator und eine Kommission für Erhaltung der Baudenkmäler im Lande niedergesetzt hat, wie konnte er zu gleicher Zeit die Ermächtigung ertheilen zum Anfange der Zerstörung von Nürnberg?

Diese Thatsache ist so räthselhaft, daß sich die Sagenbildung bereits ihrer Motivirung bemächtigt hat. Und wunderlich klingt's und unglaublich, was sich die erbosten Spuckgeister des alten Gemäuers erzählen. Wer kennt nicht die Tücke solcher Kobolde, wenn sie einmal aufgescheucht werden! Gewiß hat ihnen das Alles blos die ohnmächtige Wuth eingegeben, weil man sie aus ihren wohligen Nestern, darin sie Jahrhunderte gehaust, so grausam vertrieben hat. Da wir es aber einmal mit diesem Völkchen halten, seine Sprache verstehn und seine Klagen uns zu Herzen nehmen, so ist es wohl auch verzeihlich, wenn wir eine ihrer Balladen ganz so mittheilen, wie wir sie zufällig nächst der Rochuskapelle den armen aus der Wöhrderbastei vertriebenen Pochgeistern ablauschten, die sich dorthin an das Grab Peter Vischer's geflüchtet hatten.

Nürnberger Mauersage.

Es thront ein schmucker König
Auf einem Schloß am See,
Dem gab der Güter nicht wenig
Zum Wiegenfest die Fee.

Gab ihm zu manchem Schlosse
Auch eine alte Stadt,
In der seit Barbarosse
Manch Kaiser gerastet hat:

Eine Stadt gar stolz und prächtig,
An Thurm und Thoren reich,
An Burg und Bollwerk mächtig
Wie keine im ganzen Reich:

Und sprach zu ihm: Bewahre
Sie zum Gedächtnißmal:
Sie barg gar lange Jahre
Des Reiches heiligen Gral:

Den heiligen Gral des Reiches,
Den bald mit Waffen und Wehr
Von der Mark des Frankenreiches
Heimbringt das deutsche Heer.

Und wie die Fee gesprochen,
Geschah's. Das deutsche Heer,
Das Frankreichs Schwert zerbrochen,
Zieht heim mit Waffen und Wehr.

Es reitet an seiner Spitze
Der strahlende Held von Wörth.
Der findet vom Aberwitze
Die Mauer der Stadt zerstört.

Da jammert ihn nicht wenig
Der Fee Gedächtnißmal.
Und da er kommt zum König,
Spricht er vom heiligen Gral:

Mein Vater trägt seine Krone,
Sein Ritter ich bin gesandt,
Zu bitten, daß man schone
Die Stadt im Frankenland.

Doch härter scheint und rauher
Als Fels und Stein und Erz,
Die sie gebaut, die Mauer
Um ihres Königs Herz.

Der Held, so geht die Sage
Von ihm wohl unerhört,
Erlebt eine Niederlage
An der Bastei von Wöhrd.

Denn in des Königs Namen
Und von des Königs Hand
Alsbald die Worte kamen
In einem Brief, da stand:

Um meiner Stadt, dem lieben
Nürnberg, einen Beweis
Besonderer Gnad' zu üben,
Befehl' ich schwarz auf weiß:

Fort mit dem alten Zwinger,
Mit der Bastei von Wöhrd!
Die Stadt der Meistersinger,
Sie werde mir zerstört.

So konnte es geschehen,
Was schier unglaublich klang:
Des Reiches Auferstehen
Ward Nürnbergs Untergang.

M. Th.

Moriz von Schwind.

Charakterbild von Carl Albert Regnet.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Bei allem unendlich tiefen Ernste, der Schwind's künstlerisches Schaffen durchzieht, ist doch der Humor die Seele seiner Kunst. Dabei müssen wir freilich das Wort in seiner allerumfassendsten Bedeutung nehmen. Wir besitzen einzelne Schöpfungen des Meisters, in denen das Lächerliche unmittelbar und ohne sichtbare Grenze an das Ergreifende, Tiefernste, ja an das Erhabene streift, wie denn Schwind solche Uebergänge einer Tonart in die andere mit einer Genialität vermittelte, welche keine Spur von Mißklang aufkommen ließ.

Das älteste Erzeugniß seines Humors stammt aus seiner Wiener Periode und behandelt, nicht ohne Anklänge an sein eigenes Schicksal, die Lebensgeschichte eines Zwillingspaares von Brüdern, deren von Jugend an getrennte Lebenswege sie später wieder zusammenführen. Den lustigen Musikanten wie den tiefsinnigen Arzt führt Unglück in der Liebe schließlich in die Kutte und in eine und dieselbe Einsiedelei. Ihre wunderbare Aehnlichkeit veranlaßt, daß die Bewohner der Umgegend sie für eine Person halten, was natürlich zu den köstlichsten Verwechselungen führt. Unter den Heilung der Seele und des Körpers Suchenden finden sich auch ihre spröden Geliebten ein, und so geschieht es, daß der eine den Gegenstand seiner Liebe Beichte zu hören, der Andere die unerwiedert Geliebte als Arzt zu heilen hat. Noch wirksamer wird der Humor durch die von Schwind gewählte Form eines altdeutschen Flügelaltars, welchen der Künstler mit Wasserfarbe ausführte und der sich im Besitze seines Bruders Franz befindet. Später malte er denselben Gedanken noch einmal und zwar in Oelfarbe aus.

Ein überaus glücklicher Gedanke war es, der Schwind im Bibliothekzimmer der Königin im Festsaalbau zu München Kompositionen zu Tieck's Fortunat, Genovefa, Blaubart, Oktavian, Gestiefeltem Kater und Phantasus ausführen ließ, in welchen er eine Fülle der heitersten Laune entfaltete.

Dem Auftrage im Königsbau folgte im Jahre 1836 ein noch bedeutenderer. Es handelte sich nämlich darum, die Kulturzustände zur Zeit Rudolph's von Habsburg in einem großen Fries für den dem genannten Kaiser gewidmeten Saal zu kennzeichnen. Schwind löste die Aufgabe, indem er zwei lange Züge von Knaben im Triumphzuge von entgegengesetzten Seiten her dem Thronsaale zuschreiten ließ und durch sie auf neue Entwickelungsstadien in Bezug auf Ackerbau, Gewerbe, Künste und Wissenschaften hindeutete. Spielleute eröffnen den Zug; ihnen folgen Bräuknechte und Wanderbursche, deren einer mit dem Bockglase in der Hand, hierauf Landleute und Jäger, Gewerbsleute mit ihren Zunftführern. Den Uebergang zur Wissenschaft vermitteln Astronom und Feldmesser, Chemiker, Mechaniker und Buchdrucker. Den vier Fakultäten schreiten die Pedelle mit Doktorhut und Doktordiplom voraus, während den Professoren drei Studenten folgen, in deren Gestalten der Künstler die Stammeseigenthümlichkeiten der Bayern, Schwaben

und Pfälzer auf's Köstlichste charakterisirte. Diesem ersten linksheranschreitenden Zuge kommt von der Rechten der zweite entgegen. Voran ein Jägerbursche, hinter ihm Winzer und Musikanten, ein stattlich aufgeputzter Bock, wieder Gewerbleute, darunter die Schäffler, ihren bekannten Tanz ausführend, dann Bildhauer, Steinmetze und Maurer, Baumeister und Maler sammt Tonkünstler, Concert- und Opernsänger. Den Schluß aber bildet, zwischen Lyrik und Tragödie wandelnd, der Dichter, den Lorbeer im Haar. Das Element des kindlich heitersten Humors wird noch dadurch erhöht, daß das Alles auf dem feierlich ernsten Goldgrunde an uns vorüberzieht.

Wie tief der Humor als nothwendigste Lebensbedingung in seinem Wesen wurzelte, geht aus der Thatsache hervor, daß er unmittelbar zur selben Zeit, während er auf Schloß Rödigsdorf bei Leipzig die großen Wandgemälde aus der Mythe von Amor und Psyche malte, den Gedanken wieder aufnahm, der ihn schon in Rom lebhaft in Anspruch genommen, nämlich Goethe's Gedicht „Die Brautfahrt des Ritters Kurt" nachzudichten. „Widersacher, Weiber, Schulden — Ach kein Ritter wird sie los!" Dadurch, daß er den Gedankengang dieser wenigen Worte in einer Handlung zur Anschauung bringt, welche auf dem freien Platze eines Gebirgsstädtchens vor sich geht, worin eben ein Jahrmarkt gefeiert wird, hat er nicht blos alle Gedanken des Gedichtes zu einem Ganzen abgerundet dem Beschauer vorgeführt, sondern auch demselben Gelegenheit gegeben, sich der unsäglichen Behaglichkeit der Häuser und der innigen Heimlichkeit der deutschen Berg- und Waldnatur recht von Herzen zu freuen, welche über die spitzigen Giebeldächer so traulich hereinschaut. Kurt darf wohl als das erste der größeren Werke des Meisters bezeichnet werden, worin sich der Genius des Künstlers in seiner ganzen liebenswürdigen Eigenart klar und unbeirrt von äußeren Einflüssen giebt. Die deutsche Art und Weise, in der sich Schwind hier aussprach, diente freilich nicht überall zur Empfehlung, wie denn der König Wilhelm von Württemberg den Ankauf des Kurt ablehnte, weil das Bild ihm zu „deutsch" war; und deutsch durfte in jenen bundestäglichen Zeiten der Konsequenz wegen selbst die Kunst nicht sein. Aus dem Anfang der vierziger Jahre, welche er in Karlsruhe verlebte, stammt auch sein Kuno von Falkenstein, in welchem er ebensoviel Humor als Innigkeit niederlegte.

Zur nämlichen Zeit entstand eine Reihe der lustigen Satiren auf hervorragende Mitglieder der badischen Kammer, welche in leichten Bleistiftumrissen die persönliche Erscheinung wie das politische Streben derselben zur Anschauung bringen.

Das Jahr 1844 brachte den „Almanach von Radirungen von M. v. Schwind, mit „erklärendem Texte und Versen vom Freiherrn v. Feuchtersleben. Der Gedanke einer humoristischen Verherrlichung der Tabackspfeife und des Bechers ist durch zweiundvierzig Radirungen hindurchgeführt, von denen die Leser dieser Zeitschrift aus unsern Holzschnitt-Nachbildungen eine Auswahl kennen, zum Theil in Begleitung dieser Darstellung noch kennen lernen; man könnte jedes dieser Blätter ein radirtes Epigramm nennen.

Der Meister schrieb damals an seinen Freund Genelli Folgendes: „Ich möchte doch wieder einmal etwas machen, wo von Schönheit die Rede ist, und nicht immer und ewig in Kostümsachen mich herumschlagen. Ein 6 Fuß hohes und 4 Fuß breites Werk dieser Gattung, auf dessen Wirkung ich sehr gespannt bin, hat nicht mehr sehr weit zur Vollendung: fünf Musikanten ziehen auf ein Schloß, bei einer Hochzeit aufzuspielen. Die Braut mit ihren Freundinnen erscheint auf der Mauer, Bedientenpack steht unter dem Thore, der Bräutigam kommt mit seinem Zug am Waldessaum zum Vorschein. Der Held ist der letzte der Musikanten, ein Mann von hohen Ideen, bedeutender Phantasie, aber nicht weiter in der Welt vorgerückt, als in der Gesellschaft gemeinen eitlen Gesindes zur Ergötzung, vielleicht zum Spotte der vornehmen Welt sein Stücklein zu blasen — ein verdorbenes Genie mit einem Worte.

Das wird vielleicht zeitgemäß befunden." Schwind hatte vor Jahren in Wien eine geliebte Braut verlassen müssen und fühlte sich nun an der Seite einer ebenso schönen wie verständigen Frau hochbeglückt, und es wäre nicht ganz unmöglich, daß er, der seine eigenen inneren und äußeren Erlebnisse, nicht minder die seiner Freunde so gerne künstlerisch festhielt, in dem aus dem düsteren Dunkel des Waldes zur Burg der Geliebten emporreitenden Ritter sich selbst dachte.

In Frankfurt entstanden ferner 1845 Schwind's ausgezeichnete „Musikanten", welche den Beweis liefern, wie scharf Schwind zu beobachten verstand, und wie sich ihm das echte Volksleben in den derben und abgerissenen Burschen von der Landstraße ebenso voll erschloß wie die griechische Mythe und die hohe Romantik. Solche Schwänke aber lassen den gemüthstiefen Künstler nicht verkennen, der Stunden damit hinbrachte, seinen eigenen Kindern oder denen seiner Freunde die köstlichsten selbsterfundenen Märchen zu erzählen und die darin handelnden Personen mit flüchtigem Stifte zu entwerfen oder wohl auch mit der Scheere auszuschneiden. Letzteres trieb er noch in späteren Jahren und hatte darin eine seltene Meisterschaft erreicht, wobei er zur Ueberraschung der Zuschauer jede Figur unten an Zehen und Fersen begann. Die meisten dieser flüchtigen Erzeugnisse seines Humors sind wohl verloren gegangen; eine Anzahl köstlicher „Musikanten" erhielt sich in der Familie des verstorbenen bayer. Hoffängers Lenz in München.

Das umfangreichste aller humoristischen Werke Schwind's aber bilden seine Kompositionen zu Franz Lachner's Leben. Der epische Stoff forderte von vornherein epische Behandlungsweise. Thatsache um Thatsache konnte dem Beschauer nur in der Form eines Frieses vorgeführt werden, und so entstand eine Papierrolle, sauber auf Leinen aufgezogen, welche die respektable Länge von mehr als zwanzig Ellen zeigt. Die große Schwierigkeit, welche dieses Nacheinander im Gegensatze zum Nebeneinander der gewöhnlichen historischen Komposition dem Künstler bei Lösung seiner Aufgabe bereitete, zu beseitigen, gelang Schwind in wahrhaft genialer Weise. Äußerst originell ist namentlich die Verbindung der innerlich verschiedenartigsten Elemente, welche räumlich aneinander gerückt werden mußten, weil sie der Zeit nach aufeinander folgten, und man könnte darin eine Vorstudie für die Melusine sehen.

So reich das Material, so einfach ist die Art und Weise der Technik, welche der Meister in Anwendung brachte. Die mit kräftiger Feder aufgetragene Zeichnung ist nur hie und da leicht schraffirt, wohl auch an einzelnen Stellen mittelst Gold und Silber aufgehöht, auch der Farbe bediente sich der Künstler ausnahmsweise da, wo dieselbe als belebendes Element humoristisch wirken mußte.

Zuvörderst sehen wir zwischen dem Doppelstamme einer mächtigen Eiche, an deren Fuß die Donaunymphe und der an seinem schwäbischen Dreispitz kenntliche Lech lehnen, Beethoven sitzen, das Löwenantlitz begeistert dem Himmel zugewandt, wie seinen Sphärenklängen lauschend, seine Sinfonia eroica dichtend. Im Hintergrunde aber erscheint durch Ideen-Association dem gewaltigen Genius nahe gerückt, das oberbayerische Städtchen Rain, in dem zur selben Zeit Lachner geboren ward, aus Merian's bekanntem Werke sorgfältig abkonterfeit. Das erste Erscheinen Lachner's zeigt denselben als Kind am Klavier, thätig und leidend zugleich unter der Hand des musikkundigen Erzeugers, der ihm mit unerbittlicher Hand in die Haare fährt. Doch ändert sich rasch die Scene. Der eine der Frauenthürme, seinen Zwillingsbruder deckend, erhebt sich in seiner ganzen Wucht, auf ihn zu aber, allen Lehren der Perspektive zum Hohn, fährt ein Bauernwägelchen, auf welchem unser junger Musiker seine erste Reise thut.

Ein neues Leben erschließt sich ihm unter Ett's liebevoller Leitung, während die Geister Haydn's, Mozart's und Gluck's ihn freundlich umschweben. Die Zeit der Prüfungen beginnt:

eine wunderbar schöne Gestalt, senkt sich die Göttin der Nacht im sternenbesäeten Mantel herab und leitet den Blick des Beschauers auf ein in voller Thätigkeit befindliches Theater-Orchester, dessen einzelne Mitglieder alle die Züge des Dirigenten Lachner zeigen, der, wo es eine Lücke gab, rettend einzutreten pflegte und in solchen Momenten der Noth jetzt die Violine unter's Kinn drückte, dann die Posaune blies oder auch die Pauken zu bearbeiten sich herbeiließ. Doch die Extreme berühren sich: der junge Mann, der dort eiligen Schrittes die Stufen zur Dreifaltigkeitskirche hinansteigt, durchdrungen von Pflichtgefühl im Dienste des Herrn, wer ist es anders als Freund Lachner?

Die Kirche aber bringt ihm, wenn nicht unmittelbar, so doch mittelbar Glück. Wir sehen ihn inmitten einer bändereichen Bibliothek, die ihm ein Pfarrer als einzige Erbmasse hinterlassen hat, als er das Zeitliche segnete. Der gute Herr, dessen behäbige Gestalt eben an der Hand eines Engels zu den ewigen Freuden emporschwebt, er zürnte dem Musikus gewiß auch dann nicht, wenn er sähe, wie dieser seinen ganzen Rücklaß gegen klingende Münze einem Sohne Juda's überläßt.

Das mächtige Weib mit dem Löwen zur Seite, unverkennbar Bayern's heidnische Schutzpatronin, nimmt nun den jungen Künstler in Protektion. Von Vergißmeinnichtkränzen umschlungen, die zugleich ihn festhalten, zeigt sie ihm ein niedliches Mädchen im Gehkorb, die Geige am Hals und ein holdes Wickelkind, das ein bekannter kunstsinniger Kavalier sorgsam auf den Armen trägt. Die Kleinen aber lassen die nachmals gefeierten Sängerinnen errahnen, die Lieblinge der Münchener: Sophie Dietz und Caroline Hetzenecker.

Doch den Jüngling treibt es in die Ferne. Kein stolzer Dampfer durchschneidet den Strom, an dessen Ufer Neu-Athen sich erhebt, und selbst Noah's berühmter Kasten ist ein komplizirter Bau gegen die edle Einfachheit des Tölzerflosses, auf dessen von den Wellen bespültem Rücken Lachner, die Hoffnung zur Seite, einen Empfehlungsbrief in der Hand, nach Wien hinabschwimmt. Schon schaut der stolze St. Stephan über die Dächer der alten Kaiserstadt, da bäumt sich wie ein Drache der schwarzgelbe Schlagbaum empor, ein Ungeheuer, das unsere Enkel hoffentlich nur aus alten vergilbten Zeichnungen kennen werden. Hinter dem Schlagbaum aber öffnen sich die Pforten zwar nicht der Hölle, aber doch der Polizei, gegen Briefstar-Defraudanten unerbittlich wie Hekate. Mit dem letzten Gulden verschwindet für immer auch der schön weiß angemalte, mit großem zinnoberrothem Siegel versehene Empfehlungsbrief!

Niedergeschmettert von solchen Schicksalsschlägen sitzt unser Reisender im Gasthaus. Da fällt sein Blick auf die kaiserliche Wiener Zeitung, die ihm Fortuna, das Haar in eine mächtige Stirnlocke geschlungen, vorhält — er ist gerettet. Am nächsten Tage schon sehen wir ihn auf dem Chor der protestantischen Kirche, die eines Organisten bedarf: von den mächtigen Tonwellen, die seine Hand durch die Kirche ausgießt, werden seine Mitbewerber wie abgefallenes Laub hinweggeschwemmt: die lebenslängliche Organistenstelle ist sein. Sein Leben beginnt zu grünen wie der Laubschmuck, der die Kirchenthüre umgibt, an der die Vorstandschaft ihn empfängt. Frau Fortuna schwebt über ihm, wir wissen es, wenn wir auch nur einen ihrer Füße auf dem geflügelten Rade sehen können.

Wie kein Mißgeschick, so kommt auch kein Glück allein. Vier von Blumenkränzen umwundene, von reizenden Engelknaben getragene Medaillons zeigen uns den jugendlichen Künstler im Sonnenschein des Glücks erwiederter Liebe, und deshalb empfinden wir denn auch nicht das mindeste Mitleid mit ihm, wenn wir ihn zu Zweien am Klavier sehen, einen ellenlangen Pfeil von Amor's Bogen durch die Brust geschossen.

Die nächste Scene führt uns in die Hauptprobe der Oper, deren Primadonna allen Mahnungen Lachner's zum Trotz die ehrliche deutsche Musik mit endlosen welschen Schnörkeln

verunzierte, bis es eines schönen Morgens geschah, daß die Partitur vom Pult des Dirigenten, den unser Freund inne hatte, auf die Bühne flog, und zwar an die Stelle, an welcher sich das eigensinnige Köpfchen jener Dame befand. Der Zufall, der ohne Zweifel im Spiele war, hatte es übrigens gut gefügt; die Schnörkel blieben von dieser Stunde an weg.

„Saure Wochen, frohe Feste!" Ein solches frohes Fest feiern auch die Freunde Lachner, Schubert und Bauernfeld im Wirthsgarten zu Grinzing bei goldenem Weine, und es hat Meister Schwind die goldene Stimmung, in der sich Natur und Menschen jenes Abends befanden, durch einen erstaunlichen Aufwand ächten Goldes gar trefflich angedeutet, mit dem er den Abendhimmel dick bepinselte. Die veilchenblauen Wölkchen darin machen einen gar heitern und doch, man möchte sagen, feierlichen Eindruck, wie Hanns Memmling's wundersamer heiliger Christoph in der Münchener Pinakothek.

Um diese Zeit ereignete es sich auch, daß Lachner mit seiner „Sinfonia passionata" vor das Publikum trat und wohlverdienten Beifall erntete, wie wir weiter sehen. Dabei aber begegnen wir gar manchen wohlbekannten geistvollen Zügen, die Lenau, Doblhof, Feuchtersleben, Grillparzer, Schubert, und andern bedeutenden Männern angehören.

Nicht wenige von ihnen sind seither zur Ruhe gegangen, und auf dem Währinger Kirchhof schlafen Beethoven und Schubert den ewigen Schlaf. Lachner's Herz zuckt in bitterem Schmerze zusammen, wie er, zwischen den theuern Gräbern stehend, langen, langen Abschied nimmt, die Stadt verlassend, die ihm so unaussprechlich theuer geworden. Doch sein Geschick rief ihn von den liederreichen Gestaden der Donau, an denen Volker's Fidel geklungen, an den rebengesegneten Rhein. Ein kolossaler Meilenzeiger belehrt uns, daß sein neuer Bestimmungsort nicht weniger als 300 Stunden vom fröhlichen Wien entfernt ist. Schwind aber versetzt uns im Nu in das nach dem Lineal gebaute Mannheim, wo wir Freund Lachner in hocharistokratischer Damengesellschaft beim Billardspiele treffen, dessen „in Farbe gesetzte" Bälle eine höchst brillante Wirkung machen, um so mehr, als sonst kein anderes Objekt sich solcher koloristischer Auszeichnung zu erfreuen hat.

Aber auch dort ist seines Bleibens nicht. König Ludwig, in der Weise aufgefaßt, wie wir ihn auf dem Odeonsplatze zu München täglich sehen und lieber anders sehen möchten, ruft ihn nach München, und Frau Munichia, neben dem „grünen Baum" gelagert, überreicht dem Vielwillkommenen das Zeichen seiner Würde, den Taktstab, ihr Kindlein aber, mit der Mönchskutte angethan, hält ihm mit sicherer Hand einen mächtigen Steinkrug entgegen, auf daß sein sterblich Theil keinen Schaden nehme. Odeonssaal, Hoftheater und Allerheiligenkapelle deuten die Richtungen an, in denen Lachner fortan wirken und schaffen sollte, und wie einst Tannhäuser's längst geschnittner Wanderstab zu grünen begann, so schießen aus dem Taktstabe Lachner's reiche Blüthenranken, die Konzerte der musikalischen Akademie, und schlingen sich als heiterer und bedeutender Schmuck fort bis zum heutigen Tage. Episodenhaft aber erfreut uns der Anblick der Wachtparade, die zur Verzweiflung der Musikfreunde wenige Schritte von der Hofkapelle mit rauschender Janitscharen-Musik vorüberzieht, während drinnen die Herzen auf Palestrina's Tonschwingen zum Himmel aufstreben.

Doch vorüber Becken und Trommeln!

Auf den Stufen des Theaters drängen sich Massen, wie sie nur der Theaterdirektor im ersten Prolog zum Faust sich wünschen mag: es gilt einen Platz, und wär' er noch so schlecht, zur Vorstellung der Katharina Cornaro zu erstürmen, und schon sehen wir den liebeglühenden Marko in schlanker Gondel dem Balkone nahen. Der nächste Blick zeigt uns ein erhabnes Schauspiel: auf dem Throne des Dogen, von vier Mohren hoch über

der Menge getragen, im dichtgedrängten Orchester sehen wir Lachner, die phrygische Mütze mit dem Goldreif, das Zeichen der höchsten Macht in Venedigs weitem Reiche auf dem Haupte, das der Lorbeerkranz umschlingt, während andere, von allen Seiten heranfliegend, den Künstler zu begraben drohen. Und nun naht der imposante Hochzeitszug, in welchem die zwölf Fuß langen Trompeten ihre Wirkung nie verfehlen. Da schauen wir den stolzen Adel der mächtigen Republik, die gefürchteten Zehn und was die stolze Herrscherin der Meere an Würde und Schönheit aufzuweisen vermag. König Jakob von Lusignan schreitet stolz einher und trägt die wohlbekannten Züge des trefflichen Bayer, sein Hut ist mit dem kräftigsten Roth ausgestattet, das dem Künstler zu Gebote stand, allen alten Opernfreunden eine gar liebe, heitere Erinnerung. Jetzt naht die Heldin des Abends; auch sie zeigt die Züge jener verehrten Repräsentantin der Katharina, umgeben und gefolgt von reichgeschmückten Jungfrauen. Im Hintergrunde aber wogt das Volk Venedigs, drehen sich schmucke Paare in der Tarantella, schleichen mit langen Dolchen die Banditen.

Benvenuto's Perseus, das schlangenumwundene Haupt der Gorgo in der Linken, das in Folge einer nicht mißzuverstehenden poetischen Licenz mit einem Riegelhäubchen geziert ist, erinnert uns an Lachner's Oper, welche des rauflustigen Bildhauers und Goldschmieds Namen trägt.

Auf ein heitres Genrebild, welches den Gefeierten zwischen den obenbezeichneten hochgeehrten Sängerinnen, ihren Gesang auf dem Flügel begleitend, zeigt, folgt eine im großen Stil gehaltene Komposition, Lachner's Wirken als Dirigent der großen Musikfeste zu Lübeck, Aachen, Nürnberg, Salzburg und Landau andeutend, wobei diese Städte durch höchst charakteristische Frauengestalten repräsentirt sind, Anmuth und Würde in jener glücklichen Verbindung zeigend, welche Schwind so meisterhaft herzustellen vermag, daß ihn darin kein anderer Künstler der Gegenwart erreicht. Lachner's hohe Verdienste um eine würdige Vorführung der großartigsten deutschen Tonschöpfungen konnten nicht ehrenvoller anerkannt werden, als sein Freund Schwind es that, indem er die Schöpfung und Orpheus in seinen Cyklus aufnahm.

So recht wie um den Eindruck des Vorausgegangenen durch das Nachstehende zu steigern, führt uns Schwind nun zu dem Feste, durch welches Mannheim den Bruder seines Freundes, Vinzenz Lachner, bei Gelegenheit seines fünfundzwanzigjährigen Wirkens dortselbst ehrte. Die lange Tafel mit der Batterie behelmter Champagnerflaschen darauf bildet einen köstlichen Kontrast zu den vollendet schönen Linien der letzten Abtheilungen. Die vorletzte Komposition führt uns weiter in Lachner's Familienkreis, den Freunde und Schüler vergrößern, und in welchem wir auch Meister Schwind begegnen. Mit der ganzen Fülle seines tiefsinnigen Humors aber schließt er sein Werk ab, indem er uns des Freundes künftiges Denkmal zeigt, eine Säule nach Art der Trajanischen, an der die vorliegende Rolle sich spiralförmig emporwindet, während Lachner's Statue das Ganze krönt und dieser mit Frau Tietz sein Denkmal beschaut.

(Schluß folgt.)

Die Künstler von Haarlem.

Mit zwei Radirungen.

I.

Wer die Bedeutung kennt, welche häufig selbst ein an sich unscheinbares biographisches Dokument als Anhalt für das Studium eines bestimmten Künstlers, einer lokalen Schule besitzt, wird jede Quellenpublikation im Gebiete der Kunstgeschichte willkommen heißen. Eine solche liegt uns hier in einem kürzlich erschienenen Werke vor: „Les artistes de Harlem. Notices historiques avec un précis sur la Gilde de St. Luc, par A. van der Willigen Pz. Docteur en médecine. Edition revue et augmentée. Harlem, Les Héritiers F. Bohn. 1870." Das Buch ist zuerst im Jahre 1866 in holländischer Sprache erschienen, hat aber in seiner neuen Gestalt Veränderungen und namentlich sehr reiche Zusätze erhalten.

Es ist mir ein besonderes Vergnügen, daß mir der Auftrag einer Besprechung dieser Publikation zu Theil geworden, da ich dieselbe von ganzem Herzen empfehlen kann und als ein nothwendiges Kompendium für jegliches Studium der holländischen Kunst bezeichnen darf. Das Material, welches darin mit außerordentlichem Fleiße zusammengetragen wurde, ist ein so reichhaltiges, daß es mir nicht in den Sinn kommen kann, auch nur annähernd einen Ueberblick über alle die neuen urkundlichen Nachrichten zu geben; bloß einige der wichtigsten Entdeckungen werde ich hervorheben, um dadurch die Aufmerksamkeit der deutschen Kunstforscher auf die Bedeutung des Werkes zu lenken. Ich werde die Besprechung in die Form einer Uebersicht über die Haarlemer Künstlergenossenschaft einkleiden. Eine solche einseitig lokale Zusammenstellung hat freilich ihre großen Schattenseiten, weil leicht die höheren Gesichtspunkte außer Acht gelassen und aus zufälligen Umständen Schlüsse gezogen werden. Aber die selbständige Entwicklung der einzelnen holländischen Städte, der Vorrang, welchen Haarlem bis zum siebzehnten Jahrhundert unter ihnen einnahm, die exklusive Stellung der Künstlergilde, namentlich in der früheren Zeit — alle diese Umstände haben zusammengewirkt, um der künstlerischen Entwicklung in Haarlem noch in höherem Grade als in den andern Hauptorten Hollands ein eigenthümliches Gepräge aufzudrücken, um bestimmte Richtungen und Zweige der Malerei entstehen zu lassen, zu entwickeln und selbst zum Abschluß zu bringen. Die Bedeutung, welche eben diese Konkurrenz einer mehr oder weniger abgeschlossenen Künstlerschaft in den verschiedenen großen Städten Hollands für die Entwicklung und Blüthe der holländischen Kunst gehabt hat, wird durch eine derartige lokale Betrachtungsweise erst in das rechte Licht gesetzt.

Zuvor einige Worte über die Quellen des Buches und über die Eintheilung desselben, die wir gleichfalls als mustergültig bezeichnen können. Eine Hauptquelle für die Feststellung der Künstlerbiographieen, die Bücher der Lucasgilde, sind leider in Haarlem nur in den dürftigsten Ueberresten erhalten; der Verfasser konnte daher nicht an eine Publikation denken, wie wir sie durch die Herausgabe der „Liggeren van Antwerpen" durch Rombouts und van Lerius für die Künstlergenossenschaft Antwerpens erhalten. Das vorliegende Werk hat vielmehr die größte Aehnlichkeit mit dem Kataloge der Galerie zu Antwerpen, wenn man von dem beschreibenden Theile desselben absieht, der übrigens sehr in den Hintergrund tritt. Hier wie dort ist die Anordnung alphabetisch nach den Namen der Künstler getroffen, und unter der Rubrik eines jeden sind sämmtliche Notizen zusammengestellt, welche der Verfasser

aus Haarlems Kirchenbüchern, den Tauf- und Sterberegistern, den Heirathsbüchern, aus den Gerichtsakten, den Hypothekenbüchern, den Rechnungsbüchern des Raths und der Genossenschaften, aus den Ueberresten der Gildeakten und aus sonstigen Quellen für den betreffenden Künstler hat ausfindig machen können. Vorausgeschickt ist eine kurze Geschichte der Gilde, eine Aufzählung ihrer Vorsteher und ihrer Mitglieder nach der Zeit ihrer Aufnahme, die freilich leider bei dem mangelhaften Zustande der Quellen selbst nicht für ein einziges Jahr nur annähernd vollständig sein konnten. Zum Schlusse giebt der Verfasser noch einige kurze Notizen über die Fajencen von Haarlem und verschiedene Tafeln mit Beilagen, unter denen namentlich vier Seiten mit facsimilirten Namensschriften der Künstler besonders werthvoll sind.

Schon dieser Blick auf die Anordnung des Werkes zeigt, daß der Verfasser einen streng wissenschaftlichen Zweck verfolgt; seine Arbeit will weder eine unterhaltende sein, die man durchliest und damit absolvirt, noch macht sie einen Anspruch darauf, eine Kunstgeschichte der Stadt Haarlem zu geben: nur die Bausteine dazu will er liefern, und das hat er in einem so hohen Grade gethan, daß durch seine Arbeit ein großer Schritt weiter vorwärts gemacht ist, um eine wissenschaftliche Behandlung der Geschichte der holländischen Kunst zu ermöglichen.

Daß die Künstler Haarlems schon in der ersten Blüthezeit der niederländischen Malerei von ausgesprochener Eigenthümlichkeit waren, daß sie zugleich einen großen Ruf genossen, ist nach Karel van Mander's ausführlicher Würdigung derselben eine allgemeine Annahme, die wir jedoch hinnehmen müssen, ohne sie einer genaueren Prüfung unterwerfen zu können. Denn jene abschreckenden Verirrungen, unter denen sich die Reformation in den nördlichen Provinzen der Niederlande Bahn brach und unter das Volk eindrang, die Verheerungen des Bildersturmes haben in Holland fast alle die zahlreichen Blüthen jener Kunstepoche erbarmungslos hinweggerafft. Nur wenige Trümmer sind erhalten; aber weit zerstreut und verkannt harren sie meist noch ihrer Bestimmung, ihrer Befreiung von konventionellen Bezeichnungen, wie „deutsche Schule", „Rogier van der Weyden", oder wie „Holbein" und „Moro", falls die Bilder Porträts darstellen. Wo uns jedoch ein glücklicher Zufall ein zweifelloses Bild dieser Meister erhalten hat, wie im Belvedere zu Wien die „Beweinung Christi" und die „Geschichte der Gebeine Johannes des Täufers" von Geertgen von St. Jans oder wie die Werke des Dirk Stuerbout durch die Uebersiedelung dieses Meisters nach Löwen, kennzeichnet diese Zeitgenossen und Nachfolger der Gebrüder van Eyck das gemeinsame Bestreben nach treffender, nöthigenfalls selbst derber Charakteristik, ein biederer Ernst neben drastischer Komik, eine kräftige Farbung, eine breite und sichere Mache, ein hervorragendes Streben nach Gesammtton — lauter Eigenschaften, wie wir sie in der späteren holländischen Schule, namentlich aber in Haarlem selbst eigenthümlich und entwickelt wiederfinden. Die Forschungen van der Willigen's ergänzen jene Nachrichten van Mander's in verschiedenen Punkten, sie fügen zu den bekannten Meistern noch eine Anzahl selbst dem Namen nach unbekannter Künstler hinzu, aus deren Zahl wir wenigstens einen Begriff von dem Umfang und der Bedeutung jener ersten Blüthezeit der Kunst in Haarlem bekommen. Es sind ganz kurze biographische Anhalte, welche der Verfasser den Rechnungsbüchern des Stadtrathes und der Kathedrale, den Erbschafts- und Hypothekenregistern entnommen hat. Nur Weniges bezieht sich auf bekannte Meister, — auf Ouwater, den Altmeister dieser Schule nur die eine Notiz, daß im Jahre 1467 für eine Tochter desselben ein Grab in der Kathedrale geöffnet und die Glocke „Salvator" geläutet wurde. Von anderen sonst unbekannten Meistern seien hier wenigstens die Brüder Mouwerijn und Claes Simonsz. Waterlant erwähnt, weil die umfangreichen und sehr spezialisirten Aufträge, welche dieselben vom Jahre 1485 bis 1489 in

der Kathedrale beschäftigten, auf besonders geschätzte Künstler schließen lassen. Der Erst genannte der beiden Brüder starb im Jahre 1509.

Der Mangel an erhaltenen Kunstwerken aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gestattet uns auch kein genügendes Urtheil mehr über das Eindringen und die Verbreitung des Einflusses der italienischen Malerei unter den Künstlern Haarlems, weniger noch als für Leyden und Utrecht, welche in dieser Periode neben Haarlem als Pflegestätten der Kunst in Holland aufzublühen beginnen. Ueber den ältesten und hervorragendsten Meister der neuen Richtung, über Jan Mostaert, erhalten wir durch den Verfasser verschiedene interessante biographische Details: Mostaert war danach als Künstler schon im Jahre 1500 und noch 1549 in seiner Vaterstadt thätig, in welchem letzteren Jahre er sich die Erlaubniß vom Rathe erwirkte, auf 1½ Jahr nach Hoorn überzusiedeln, um für die dortige Kirche ein Altarbild zu malen.

Die durch Mostaert und verwandte Künstler in Haarlem eingebürgerte Kunstweise fand hier eine Zeitlang einen sehr fruchtbaren Boden: die bekannten Maler Marten Heemskerck und Cornelis Cornelissen sind Haarlemer von Geburt und haben in ihrer Vaterstadt ihren umfangreichen Wirkungskreis gehabt und ihre große Schule gebildet. Die Meister müssen von einer außerordentlichen Thätigkeit gewesen sein, da außer den großen Bildern in Haarlem und in andern Städten Hollands die meisten Galerien Gemälde derselben besitzen. Freilich bilden diese hier niemals Anziehungspunkte für das kunstliebende Publikum; man eilt schnell an ihnen vorüber zu erquicklicheren Leistungen. Van der Willigen's Mittheilungen beweisen uns aus der äußeren Stellung dieser Künstler, aus den zahlreichen Aufträgen, welche sie beschäftigten, und aus den hohen Preisen, welche sie für ihre Bilder erzielten, daß die Zeitgenossen günstiger über sie urtheilten, als wir es heute thun. Die Künstler dieser Richtung sind in Haarlem, wie gleichzeitig auch in Utrecht und Leyden, gewöhnlich die Vorsteher der Gilde, sie gelten als die Repräsentanten der großen, der wahren Kunst, ihre Bilder, historischen und allegorischen Inhalts, werden mit den fünf- oder zehnfachen Preisen bezahlt, wie die Bildnisse oder Genrebilder ihrer großen Zeitgenossen, eines Frans Hals oder eines Adriaen Brouwer. Mit Recht hat das Urtheil einer späteren Zeit diese Kunstrichtung als eine verfehlte, in Manier befangene verdammt; aber für die geschichtliche Beurtheilung derselben dürfen wir nicht aus den Augen lassen, daß dieser Manierismus nicht der Ausfluß einer abgelebten Kunst ist, sondern aus dem Ringen nach einer neuen Kunstweise hervorging, die den Ideen der neuen Zeit entsprechen sollte. Daß sich in der That in diesen Meistern die Keime einer neuen Richtung regen, daß sie dieselbe unmittelbar vorbereiten, wird uns recht klar an den leider seltenen vortrefflichen Bildnissen von ihrer Hand, von denen das Haarlemer Museum eine größere Zahl vereinigt. Bei der Anerkennung, welche diesen Künstlern durch ihre Zeitgenossen zu Theil wurde, und bei ihrer bevorzugten Stellung ist es begreiflich, daß gerade für sie die Forschungen Van der Willigen's von reichem Erfolge gewesen sind: über Heemskerck wie über Cornelissen, über verschiedene ihrer Zeitgenossen und über eine Reihe späterer Künstler, welche ihrer Richtung folgten und sie weiter ausbildeten, wie namentlich über die beiden de Grebber, über die Künstler-Familie de Bray, über C. Holsteyn, Cäsar van Everdingen u. a. Meister erhalten wir durch den Verfasser eine Reihe neuer biographischer Details. Da wir jedoch kein allgemeineres Interesse für dieselben voraussetzen können, so heben wir keines derselben besonders hervor und gehen gleich zu den Künstlern Haarlems über, welche die nationale Kunst in Holland begründeten und zugleich die erste Richtung derselben charakterisiren.

Wir werden den Beginn einer selbständigen nationalen Kunst in Holland am passendsten in das Jahr 1609 versetzen, nicht etwa nach dem Datum irgend eines epochemachenden

Bildes oder nach dem Hervortreten eines einzelnen Künstlers, sondern nach einem epochemachenden politischen Ereigniß: nach dem Abschlusse des Waffenstillstandes zwischen Spanien und Holland. Freilich trat mit demselben nur eine Pause in der Kriegführung ein; aber dieser Zeitpunkt bildet doch den Abschluß des holländischen Freiheitskampfes, aus welchem Holland als freier, selbständiger Staatenbund hervorging, in und durch den Kampf selbst so erstarkt, daß es binnen Kurzem zu einer Weltmacht heranwuchs. Etwa gleichzeitig mit dem Eindringen der humanistischen und reformatorischen Ideen in den nördlichen Provinzen der Niederlande hatten auch die Prinzipien einer fremden, der italienischen Kunst in die heimische Kunst ihren Weg gefunden; wie auf dem politischen und geistigen Gebiete so war auch in der Kunst ihre Einbürgerung mit schweren Kämpfen und Verirrungen verbunden. Der heldenmüthige Freiheitskampf hatte die ganze Kraft des Volkes so angegriffen, daß eine Förderung der Kunst während dieser Zeit unmöglich gewesen war; aber das Geschlecht, welches im Kampfe aufgewachsen war, das mit eigener Hand und eigenem Herzblute Freiheit des Staates, Freiheit des Glaubens errungen hatte, war auch im Stande, der Kunst den nationalen Stempel aufzudrücken, nachdem die Geißel des Krieges nicht länger auf dem Lande lastete. Die künstlerische Thätigkeit, welche jetzt gleichzeitig in den Hauptorten Hollands beginnt, ist in der That eine ebenso umfangreiche wie mannigfaltige: in Konkurrenz und im Gegensatz zu der flämischen Kunst wird die Malerei ihrem Gegenstande nach bis zu der äußersten Grenze des Darstellbaren erweitert. Die junge Künstlerschaft Hollands ist nicht wählerisch in ihren Stoffen, sie malt, was malerisch ist, und nimmt es mit vollem Bewußtsein aus der allernächsten Nähe: die heimathlichen Gefilde, von denen jeder Fußbreit blutig erstritten, das Meer, die zweite Heimath des Holländers und der Schauplatz seiner großen Siege, das ausgelassene Treiben des Volkes im Vollgefühle und Genusse der errungenen Freiheit, die bunten Scenen des Kampfes und des kriegerischen Lebens, endlich die Bildnisse des Einzelnen oder ganzer Körperschaften als Monumente für die Kämpfe um geistige und politische Freiheit. An der Spitze dieser Kunstrichtung schreitet Haarlem, die Stadt, welche auch im Freiheitskampfe vorangegangen war und dem ganzen Lande durch seine heldenmüthige Vertheidigung ein begeisterndes Beispiel gegeben hatte. Ich habe erst kürzlich an einem anderen Orte*) Gelegenheit gehabt, den größten Künstler Haarlems und der älteren holländischen Malerei überhaupt, Frans Hals auf Grund der neuesten Forschungen van der Willigen's eingehender zu betrachten und zugleich die Schule der Bildnißmaler und Genremaler, welche sich unter seinem Einflusse in Haarlem heranbildete, näher zu charakterisiren. Ich will es hier versuchen, die Schule der älteren Landschaftsmaler Haarlems, auf welche der Einfluß des Frans Hals sich nicht erstreckte, in ihren verschiedenen Richtungen etwas eingehender zu beleuchten. Die Forschungen des Verfassers geben uns hier vielfach vortreffliches Material an die Hand, um die Biographien der Meister zu vervollständigen und ihre Stellung und Bedeutung richtiger zu würdigen**).

W. Bode.

---

*) Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. Jahrg. 1: „Frans Hals und seine Schule".

**) Als künstlerische Beilagen zu diesem Aufsatze geben wir zwei Radirungen von Unger's Hand nach Bildern des F. Hals in der Kasseler Galerie. Das eine derselben, zwei singende Knaben, ist charakteristisch für die erste Zeit des Künstlers; es mag etwa zwischen 1620 und 1625 entstanden sein und ist in der Behandlung noch trocken, in der Auffassung noch nicht von dem jovialen Humor der späteren. Das Bildniß des jungen Kavaliers im breiten Hute, der sich nachlässig über den Rücken seines Stuhles lehnt, gehört den letzten Jahren des Meisters an; Frans Hals steht hier auf gleicher Höhe mit den besten Leistungen der größten Bildnißmaler aller Zeiten, und dem Radirer ist es geglückt, die ganze Eigenthümlichkeit und Bedeutung dieses Bildnisses in seiner Reproduktion zum Ausdruck zu bringen. Frans Hals hat noch niemals einen so treuen und doch freien künstlerischen Interpreten gefunden wie in dieser Radirung, dem Meisterwerke William Unger's.





Kunstliteratur.

Altdeutsche Sprüche aus der Wartburg, komponirt und gezeichnet von Ph. Grot-Johann in Düsseldorf. Einleitung von Prof. A. Springer in Bonn. Original-Gedichte von Emil Rittershaus in Barmen und Hugo Frhr. von Blomberg. Herausgegeben und in Holzschnitt ausgeführt von Oscar Gehrke in Cöln. Verlag von Samuel Lucas in Elberfeld.

Mit Abbildung.



* Weihnachtszeit ist die rechte Zeit, um dieses für Haus und Familie bestimmte, sinnige und schön ausgestattete Buch beim Publikum einzuführen. Nach dem siegreichen Ringen im blutigen Feld und nach glücklich bestellter Ordnung der öffentlichen Dinge sehnt sich gewiß manches deutsche Herz dieses Jahr tiefer denn je nach friedlicher Einkehr und geistiger Labung an den Quellen unserer Dichtung und Kunst. Hier ist ein solches Labsal für Herz und Sinn, eine Sammlung von zwanzig altdeutschen Sprüchen, die den an das Lutherstübchen der Wartburg stoßenden Gang zieren, von geschmackvoller Künstlerhand bildlich verkörpert und in zierlichen Versen dichterisch ausgelegt. Die Sprüche sind, wie dem Wanderer durch die Räume des alten Ritterschlosses erinnerlich ist, theils der Zeit der Minnesänger, theils dem Reformationszeitalter entlehnt. „Baz den̄ durch der toene mund ‖ wird nim̄er herz in stim̄e kund" (Besser, denn durch der Töne Mund, wird nimmer des Herzens Stimme kund) und „Mīne ist zwier herzen wōne" (Minne ist zweier Herzen Wonne)

klingt es weich und melodisch aus Wolfram von Eschenbach's Zeit herüber; „Das Wort sie sollen lassen stahn" und „Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang" redet Luther's derbere Sprache uns an. Beider Redeweise ist aber so voll innerer Lebenswahrheit und Anschaulichkeit, daß der Spruch unwillkürlich zum Bilde drängt, und Erinnerungen aus den schönsten Tagen deutscher Vergangenheit unser Herz durchziehen, nach dichterischem Ausdruck und Wiederhall verlangend.

So entstand der dreifache Kranz von Spruch, Bild und Lied, wie er in diesem Wartburg-Album vor uns liegt. Von der Arbeit des zeichnenden Künstlers führen wir den Lesern eine Probe vor, die zugleich die Verdienste des Xylographen veranschaulichen mag. Das Verhältniß Beider läßt sich nicht gerechter und feiner abwägen, als es in A. Springer's „Vorwort" folgendermaßen geschehen ist:

„Der Künstler, welchem die Aufgabe gestellt wurde, die Wartburgsprüche in die Sprache des Holzschnittes zu übertragen, hat seine beste Kraft verwendet und sich erfolgreich bemüht, die Schwierigkeiten, die ihm entgegenstanden, zu besiegen. Solche sind naturgemäß immer vorhanden, wenn die Zeichnung von einer andern Hand entworfen, von einer andern in Holz geschnitten wird. Der Zeichner, zumal in einer Zeit, wo der Holzschnitt wie jede andere Kunstweise den Wirkungskreis bis zur äußersten Grenze auszudehnen, sich zu überbieten und seinen einfachen Ursprung vergessen zu machen bestrebt ist, erinnert sich nicht immer genau, was für die Natur und das Wesen des Holzschnittes paßt, und läßt zuweilen die Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit des Materials, in welchem sein Werk vervielfältigt wird, zurücktreten. Auch im vorliegenden Falle scheint mir der Zeichner, der in der Wahl der Illustrationen im Ganzen stets gut gegriffen, in der Weise, wie er einzelne Sprüche im Bilde gewendet, einen feinen Takt und glücklichen Humor bewiesen hat, welcher stille, ruhige Situationen sinnig wiederzugeben vermag, jene Rücksicht nicht immer streng geübt zu haben. Ich hätte besonders in den Gewandmotiven ein geringeres Eingehen auf das Detail, eine größere Ruhe, ein breiteres Zusammenfassen und Zusammenhalten der Massen gewünscht, wie ich denn überhaupt nicht leugnen will, daß ich dem einfachen, markigen Linienzuge des altdeutschen Holzschnittes den Vorzug einräume vor der virtuosen, mit dem Kupferstich und der Radirung wetteifernden Weise unserer Tage. Doch darüber denkt das Publikum, ich weiß es, anders als der Kunstforscher, der sich so gern in die alten Zeiten versenkt und leicht in den Verdacht kommt, das Alte viel zu gelinde, das Neue viel zu strenge zu beurtheilen."

Der poetischen Beigabe wollen wir durch Mittheilung der Verse gedenken, welche Emil Rittershaus zu dem vorgeführten Spruchbilde („Sei keusch zu allen Zeiten, die Weisheit mag dich leiten") gedichtet hat:

„Den Rosenkranz von Perlen nimm,
Und nimm den Ring von Golde!
Ich weiß den schönsten Rittersmann —
Der hat dich lieb, du Holde!"

„„Am Rosenkranze fehlt das Kreuz:
Um mich soll keiner fragen,
Der nicht mit mir des Lebens Leid
Will wie die Wonne tragen!""

„Der gold'ne Ring, welch' prächt'ger Schmuck
Für deine weißen Hände!
Der Ring von Gold soll Sinnbild sein
Der Freude ohne Ende!"

„„Hinweg den Ring, das falsche Gold!
Der Ring ist's einer Kette,
Daran ich wohl mein Leben lang
Gar schwer zu tragen hätte!

Den gold'nen Flachs, den spinnt die Hand,
D'raus web' ich weiße Linnen;
Ich werde wohl mein Brautgewand
Auch ohne dich gewinnen!

Und wird es nur ein Sterbekleid —
Viel besser einsam sterben,
Als mit der Brust voll Herzeleid
Verkommen und verderben!""

Goethe's Hermann und Dorothea mit acht Bildern von Arthur Frhr. von Ramberg, nach den Original-Oelgemälden photographirt von Franz Hanfstängl, und Initialen von Caspar Scheuren, geschnitten von Klitzsch und Rochlitzer. Berlin, G. Grote. 1871. Fol.

* Ramberg hat seinen vier seit längerer Zeit bekannten reizvollen Kompositionen zu Goethe's „Hermann und Dorothea" neuerdings noch vier nicht minder köstliche Bilder hinzugefügt, und die ganze Folge liegt nun hier, nach den grau in grau gemalten Originalen trefflich photographirt und mit dem reich verzierten Text zu einem stattlichen Groß-Folio-Bande vereinigt, in prachtvoller Ausstattung dem Publikum vor. Wer an dem Zusammenwirken der Type und des Holzschnitts mit der ihnen heterogenen Photographie keinen Anstoß nimmt, kann sich in der That kein gediegeneres und schöneres Festgeschenk wünschen als dieses.

Wie harmonisch Ramberg's Kunst sich zu der Goethe'schen Dichtung fügt, so daß man glauben könnte, beide seien aus Einem Geist geboren, das wissen wir Alle. Und doch spricht aus diesen Goethe so nahe kommenden Kompositionen eine höchst eigenartige, ganz der Gegenwart angehörige, durchaus moderne Künstlernatur. Daraus erst erklärt sich der ungetheilte Beifall, dessen sich die Bilder in allen Kreisen zu erfreuen haben.

Gleich bei dem ersten der neu hinzugefügten Blätter, „Hermann und die Töchter des Nachbars", macht sich dies recht deutlich bemerkbar, und wir finden deßwegen dieses Bild gewiß nicht weniger anmuthig als die andern. Die zierlichen Dämchen am Clavier, die mit dem guten, einfältig drein schauenden Hermann ihren Scherz treiben, geben den eleganten Erscheinungen auf Bildern eines Toulmouche und Stevens, jenen Mädchen, die heimlich Briefe schreiben, verbotene Bücher lesen u. dgl., an äußerer Feinheit und Grazie wenig nach. Aber sie sind weit unverdorbener als jene, ihr Muthwille hat etwas Kindliches, und wenn sie dem Gespielen jetzt ihre Ueberlegenheit auch unsanft genug zu Gemüthe führen, so meinen sie es doch von Herzen gut mit ihm. So kehrt unser Künstler zu der Auffassung des Dichters und zu der deutschen Art zurück, obschon er es wohl versteht, unsern westlichen Nachbarn ihr Bestes abzulauschen.

Von den weiteren drei neuen Bildern („Hermann und die Mutter unter'm Birnbaum", „Dorothea und die Wöchnerin" und „die Heimführung") sei nur noch des letzteren kurz gedacht.

Uns erscheint dieses Blatt, neben dem bekannten Anfangsbilde („die beiden Alten unter'm Thorweg") als das gelungenste der ganzen Reihe. Es ist, auch abgesehen von seinem Werth als Illustration, eines der größten Meisterwerke der modernen deutschen Genremalerei. Hermann betritt mit Dorothea, die sich als Magd, nicht als Braut von ihm geworben wähnt, das Haus der Eltern. Wie sich beim Hereintreten des Paars, für dessen hohen Wuchs die Thüre zu klein scheint, aller Augen den Beiden zuwenden: die verständnißvoll fragenden der Mutter, die zürnenden des Vaters, die neugierige Theilnahme der Nachbarn, und wie unmittelbar vor der ersehnten Lösung in der Brust der Liebenden stolze Zurückhaltung und stürmisches Verlangen streiten, das Alles hat der Künstler mit unübertrefflich feiner Beobachtung dem Leben und der Dichtung abgewonnen. Als die wahre Heldin des Gedichts, die Spuren tiefen Leidens zeigend, aber in ihrem eben in Wonne sich lösenden Schmerz doppelt schön, steht Dorothea vor uns, eine echt deutsche Gestalt, wie keine zweite würdig des Dichters, ja ihm ebenbürtig.

Die trefflich geschnittenen Scheuren'schen Initialen kranken hauptsächlich an einer etwas zopfigen und schweren Ornamentik, erfreuen aber im Uebrigen durch manchen sinnigen und ansprechenden Zug. Am gelungensten erscheinen uns die Initialen zu den Gesängen „Kalliope" und „Euterpe" mit landschaftlichen Fernsichten. Das figürliche Element ist dagegen oft recht schwach.

Nicht unerwähnt bleiben dürfen bei einem so musterhaft ausgestatteten Werke der von Teubner besorgte Druck, das vorzügliche Papier von H. H. Ullstein und der reich mit Gold gepreßte Einband von J. R. Herzog.

Shakespeare-Galerie. Charaktere und Scenen aus Shakespeare's Dramen, gezeichnet von M. Adamo, H. Hofmann, H. Makart, Fr. Pecht, Fr. Schwörer u. A. 36 Bl. in Stahlstich, gestochen von Bankel, Goldberg, Raab, Schultheiß u. A. Mit erläuterndem Text von Fr. Pecht. Erste bis dritte Lieferung. Leipzig, Brockhaus. 1870—71.

Mit Abbildung.

* Dieses bereits im Juni vorigen Jahres begonnene, aber durch den Krieg unterbrochene Werk ist jetzt wieder in raschen Fluß gekommen und wird, nach der bewährten Rührigkeit seines Herausgebers und Verlegers zu schließen, ohne Zweifel bald in sämmtlichen zwölf Lieferungen vollendet vorliegen. Sein Ziel ist ein ähnliches, wie es die im gleichen Verlage erschienenen Galerien zu Schiller, Goethe und Lessing verfolgten: es soll uns die Gestalten des Dichters zeigen, wie sie der Künstler sich denkt, und die bildnerische Auffassung durch den beigegebenen Text begründen. Aber während sich die Bilder zu unsern deutschen Dichtern mit Einzelgestalten begnügen durften, erheischt die streng dramatische Natur Shakespeare's Gruppenbilder und die Wiedergabe bestimmter scenischer Momente. „Wer kann sich einen Lear ruhig denken, einen Coriolan ohne Gegner, eine Julia ohne Romeo?“ Durch diese Erweiterung der Darstellungsmittel haben sich die Künstler zugleich den Weg zur specifisch malerischen Lösung der Aufgaben gebahnt, während mit der früher festgehaltenen Einzelfigur stets ein vorwiegend plastischer Zug gegeben war, für den schon das in diesen Galerien gewählte Reproduktionsmittel des ausgeführten Stahlstichs nicht der völlig homogene Ausdruck ist. Die fein detaillirende, im Stofflichen brillante, malende Weise der Schule Raab's harmonirt dagegen trefflich mit den vorzugsweise koloristischen und realistischen Tendenzen der Künstler, welche Fr. Pecht zu dem neuen Unternehmen um sich versammelt hat; und wenn wir uns auch nicht von jedem dieser Bilder sofort angesprochen fühlen, wenn uns manches mehr um seiner Originalität als um seiner inneren Berechtigung willen interessant erscheint, so soll damit Niemandem die Freude an dem schönen Ganzen getrübt sein; im Gegentheil gestehen wir gern, daß auch wir, wie der Herausgeber, „über manche Stellen und Charaktere des Dichters durch die Auffassung der Künstler zu neuem Verständniß“ angeregt worden sind.

Eines der anmuthigsten, in Erfindung und Wiedergabe gelungensten Bilder ist das beigegebene Blatt von Bankel nach H. Hofmann's „Was ihr wollt“. Unsern Lesern dürfte dasselbe auch als Gegenstück zu Steinle's reizender Komposition von Interesse sein, die wir vor zwei Jahren veröffentlicht haben. Das Bild schildert uns das ergötzliche Duell, in welches die reizende, in Männerkleidern steckende Viola mit Junker Christoph von Bleichenwang verwickelt wird. Junker Tobias macht sich den Scherz, die Beiden als furchtbare Raufer bei einander anzuschwärzen. Wir sehen auf den ersten Blick, daß in der zarten Gestalt zur Rechten, die den Degen nur ehrenhalber zu leichter Abwehr gezogen hat, wahrlich kein Heldenherz schlägt. Aus jeder Form und Miene spricht jungfräuliche Zaghaftigkeit. Aber was ist dieses wohlmotivirte Zagen gegen die tölpelhafte Feigheit des Junkers von Bleichenwang! Die vernichtende Komik des Dichters, den Hasenfuß in seiner ganzen Jämmerlichkeit zu enthüllen, dadurch daß er ihn dem Ungefährlichsten im Scheinkampf gegenüberstellt, kommt in dem Bilde zu drastischem Ausdruck, und über das Ganze ist etwas von jener Grazie und sonnigen Heiterkeit ausgegossen, welche den Lustspielen Shakespeare's bei aller Derbheit ihr vornehmes Gepräge verleiht.

Unter den übrigen bis jetzt vorliegenden Blättern geben wir H. Makart's „Lustigen Weibern von Windsor“ den ersten Platz. Sein unter Wäsche begrabener Falstaff ist eine der glücklichsten Inspirationen, die wir von ihm kennen. Wenn der alte Schmarotzer übel genug mitgenommen wird, so kann er sich damit trösten, daß es zwei so reizende Weiber sind, die ihm den Possen spielen, und er trägt daher sein Loos auch mit ergötzlicher Würde.

Besonderes Lob verdient die gleichmäßig tüchtige und elegante Ausstattung, welche die Verlagshandlung in Tafeln und Text dem Werke hat zu Theil werden lassen. Dasselbe wird gewiß auf jedem Salontisch willkommen sein.

Kunstgeschichte des Alterthums von Dr. Franz Reber. Mit 250 Holzschnitten. Leipzig, T. O. Weigel. 1871.

Der Verfasser der Geschichte der Baukunst im Alterthum hat diesem in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. III, Heft 3, besprochenen Werke jetzt eine in demselben Verlage erschienene, aber mit etwas größeren und eleganteren Typen gedruckte Darstellung der gesammten Kunstgeschichte des Alterthums folgen lassen, welche in verhältnißmäßig engem Rahmen die bedeutenderen Leistungen der orientalischen und klassischen Völker auf den Gebieten der Architektur, Plastik und Malerei in übersichtlicher Weise dem Leser vorführt und durch Wort und Bild erläutert. Daß dabei die Architektur mit besonderer Vorliebe behandelt wurde, ist in der Richtung der Specialstudien des Verfassers begründet und soll ihm durchaus nicht zum Vorwurf gemacht werden; aber bedauern müssen wir, daß er die Kleinkünste, die Leistungen der Toreuten (von denen nur Mys S. 300 bei Gelegenheit der Athena Promachos des Pheidias erwähnt wird), der Gemmenschneider und Münzstempelschneider gar nicht berücksichtigt hat, deren Erwähnung und Würdigung zur Vervollständigung des Bildes der künstlerischen Thätigkeit der klassischen Völker nothwendig ist.

Der Verfasser beginnt, nachdem er im Vorwort (S. V—XX) über die der Anlage seines Buches zu Grunde gelegten Principien, sowie über die dafür benutzten Hülfsmittel kurze Rechenschaft gegeben hat, seine Darstellung mit der ägyptischen Kunst (S. 1—44), eine Anordnung, die entschieden zweckmäßiger ist, als die in der Geschichte der Baukunst im Alterthum befolgte, wo Aegypten erst die fünfte Stelle (nach Chaldäa, Assyrien, Persien und Neu-Persien) einnimmt. In seiner Beurtheilung der statuarischen Kunst der Aegypter steht der Verfasser noch auf einem durch die neueren Funde, besonders in den Gräbern von Sakkarah, antiquirten Standpunkte, indem er S. 33 den ägyptischen Künstlern überhaupt, also auch denen der ältesten Periode, allen Sinn für Individualität abspricht und behauptet, daß „schon die ältesten Reste das zwei Jahrtausende hindurch festgehaltene Schema vollendet und das Schablonennetz berechnet zeigen, mit welchem man bis zur Ptolemäerzeit herab mehr mechanisch als künstlerisch arbeitete.“ Statt jeder Polemik möge es uns gestattet sein, die Charakteristik der ältesten ägyptischen Plastik, welche einer der gründlichsten Kenner Aegyptens, der Vicomte E. de Rougé, in seinem „Rapport sur la mission accomplie en Égypte“ (in den Archives des missions scientifiques, IIme série, I, p. 169) entworfen hat, hier wörtlich mitzutheilen:

„Nous connaissions jusqu'ici l'art de la quatrième dynastie par les masses imposantes des pyramides, qui avaient de bonne heure frappé d'étonnement les architectes les plus habiles par la grandeur de l'appareil, la perfection de la pose des blocs et l'étonnante justesse de leur orientation. Le temple du sphinx, retrouvé par M. Mariette, attestait en outre l'emploi harmonieux des plus riches matériaux et l'entente des belles proportions. Mais le peuple qui tallait déjà le granit et l'albâtre avec ce goût et cette facilité n'était-il habile qu'en architecture? Les fouilles qui ont enrichi le musée du Caire de tant de belles statues de cette première époque repondent aujourd'hui à cette question. La photographie, témoin incorruptible, nous a ici prêté un secours dont le plus habile crayon n'aurait pu égaler l'autorité. Les portraits de ces statues antiques, dont nous rapportons d'excellents spécimens, montreront aux yeux les plus prévenus que le principe du premier art égyptien était la nature même fidèlement observée et déjà habilement rendue. Les proportions exactes, les principaux muscles étudiés avec soin, la figure sculptée avec finesse et l'individualité du portrait saisie souvent avec bonheur, telles sont les louanges que nous pouvons décerner aujourd'hui à ces artistes du premier âge, soit qu'ils se bornent à tailler la pierre calcaire, soit qu'ils mettent en usage les belles essences de bois qui croissaient dans la vallée du Nil, soit enfin qu'ils s'attaquent aux roches les plus dures, comme dans les statues du roi Schafra, et qu'ils se rendent maitres du granit le plus rebelle avec une puissance et une souplesse de ciseau qu'on ne saurait trop admirer. Ce peuple de figures nouvelles, sorties des fouilles de

Sakkarah, est toute une révélation; car la sculpture du temps des pyramides n'était encore connue que par des échantillons rares et peu soignés."*)

Der zweite und dritte Abschnitt, welche Chaldäa, Babylonien und Assyrien (S. 45—92) und Persien (S. 93 — 124) behandeln, geben zu keinen besonderen Bemerkungen Veranlassung; nur mag als neue Illustration die Fig. 71 auf S. 93, eine vom Verfasser selbst entworfene hypothetische Restauration des Palastes des Darius in Persepolis, erwähnt werden. Die Kunst der Sassanidenzeit hat der Verfasser jetzt, was wir durchaus nicht mißbilligen, von dem Plane seines Werkes ganz ausgeschlossen. Im vierten Abschnitt „Phönikien, Palästina und Kleinasien" (S. 125 — 169) begrüßen wir mit Freuden eine hauptsächlich auf E. Rénan's Mission en Phénicie (welche der Verfasser für seine Geschichte der Baukunst im Alterthum noch nicht hatte benutzen können) basirte Darstellung der künstlerischen Thätigkeit der Phöniker; auch die Darstellung der Kunst der Israeliten, insbesondere des salomonischen Tempels, hat gegen das frühere Werk sehr bedeutende Erweiterungen erfahren. Freilich bleibt in Hinsicht auf letzteren noch Vieles problematisch; ja auf S. 146 lesen wir folgenden, nach Inhalt und Form gleich bedenklichen Satz: „Daß aber diese (Granatfrüchte) mit Ketten und Netzwerk nicht wohl am Kapitäle selbst angebracht waren, wie neuestens auch Vogüé unter Zugrundlegung eines alten Kapitäls der Haram-Moschee will, hat schon J. Braun durch die Frage, wie man wohl zweihundert Granatäpfel in solcher Höhe um die Kapitäle herum habe zählen können oder wollen, unwahrscheinlich gemacht." Die „barbarischen Tempelreste" auf der Inselgruppe von Malta, speciell auf Gozzo, sind nicht nur, wie der Verfasser S. 157 sagt, von ziemlich untergeordneter, sondern von gar keiner Bedeutung für die phönikische Kunstforschung, da sie, wie besonders Newton (Travels and discoveries in the Levant I, p. 4 ff.) ausgeführt hat, jedenfalls nicht von den Phönikern, sondern von einem roheren Volke (Libyern? Kelten? Iberern?) herstammen. Dagegen hätten die merkwürdigen Denkmäler von Euuk und Boghaz-Kieui eine etwas eingehendere Behandlung als ihnen S. 167 zu Theil geworden ist, das den letzteren nahe verwandte Felsrelief in der Ghiaur-Kalesi genannten Ruine eines alten Kastells (Revue archéologique n. s. XII, p. 3; Perrot, Guillaume et Delbet, Exploration archéologique de la Galatie etc. pl. 9 u. 10) sowie das für den assyrischen Einfluß auf Kleinasien hochbedeutsame Felsrelief bei dem Dorfe Nymphi (Revue archéolog. n. s. XIII. p. 127 ff. mit Photographie auf pl. XII) wenigstens eine kurze Erwähnung verdient.

Der fünfte Abschnitt (S. 170 – 372) behandelt die hellenische Kunst nach eidographischer Methode, d. h. zuerst die gesammte Architektur, dann die Plastik, endlich die Malerei, eine Anordnung, die uns weniger zweckmäßig erscheint, weil sie eng Zusammengehöriges, wie z. B. die Architektur und den plastischen Schmuck des Parthenon auseinanderreißt und überhaupt den für die hellenische Kunst so bedeutsamen Zusammenhang der Entwickelung der drei Schwesterkünste nicht gebührend hervortreten läßt. Was zunächst die hellenische Architektur anlangt, so ist der wichtigste Punkt, in welchem Referent sich mit dem Verfasser im Widerspruch befindet, der, daß Reber (S. 225) den ionischen Stil auch jetzt noch als jünger betrachtet als den dorischen, daher er auch S. 224 behauptet, daß der ionische Stil für das Erechtheion erst beim Neubau angewandt und S. 246, daß der Unterbau des Tempels des olympischen Zeus in Athen von Peisistratos „natürlich für ein Werk dorischen Stils" hergestellt worden sei. Als Punkte von geringerer Bedeutung heben wir noch die folgenden hervor: S. 183 behauptet Reber, daß der wirkliche Bogen auch in historischer Zeit und selbst als man ihn sicher kannte, von den Griechen verschmäht worden sei, was der Aquädukt beim Thurm der Winde zu Athen zeige, der zwar in Bogenform, aber ohne Keilschnitt und Bogenkonstruktion durch bogenförmig ausgehöhlte Monolithe hergestellt sei; allein dieser Aquädukt gehört ja erst der römischen Zeit an, während wir in der Brücke bei Xerokampi in Lakonien (Monumenti dell' inst. II, t. 57) und an zwei Thoren der akarnanischen Stadt Oiniadä (Heuzey, Le mont Olympe et l'Acarnanie pl. XV u. XVI) sichere Beispiele der Anwendung des wirklichen Bogens (Keilgewölbes)

*) Es sei hier gestattet, auf die mit E. de Rougé's Bemerkungen übereinstimmende Beurtheilung der ältesten ägyptischen Skulptur in der 2. Aufl. von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste I, S. 373 ff. hinzuweisen. A. d. Herausg.

aus hellenischer Zeit besitzen. S. 185 ist von den seit 1849 gemachten Ruinenfunden auf dem Berge Ocha und bei Stura die Rede, während der Ochatempel schon von Hawkins in Walpole's Memoirs (p. 285 ff.), London 1820, beschrieben worden ist. S. 211 ff. will Reber die hypäthrale Dachbildung auf die zu Festversammlungen und Preisvertheilungen bestimmten Festtempel beschränken, an welchen der hypäthrale Ausschnitt das Jahr über durch einen Dielenverschlag geschlossen und nur an den Festtagen geöffnet worden sei; allein der Apollontempel zu Delphi, für welchen die hypäthrale Dachbildung durch ein bestimmtes Zeugniß (Justin. XXIV, 8) festgestellt ist, war doch sicher ein wirklicher Kulttempel, und für den sog. Tempel des Poseidon in Pästum giebt Reber selbst (S. 216) zu, daß derselbe wahrscheinlich hypäthral gewesen sei, ohne darum bloßer Festtempel zu sein. Dagegen ist die Angabe auf S. 221, daß „das Innere des Parthenon in zwei ungleiche hypäthrale Theile geschieden", also auch der Opisthodom hypäthral gewesen sei, jedenfalls unrichtig; vgl. Michaelis: Der Parthenon S. 26. Wenn wir S. 222 lesen, daß der Bau der Propyläen ein Jahr vor der Vollendung des Parthenon begonnen worden sei, so ist „vor" wohl ein bloßer Schreibfehler für „nach." S. 258 hätte bei der kurzen Besprechung der Odeen doch das Odeon des Perikles nicht unerwähnt bleiben sollen. — Wenden wir uns zur Behandlung der griechischen Plastik, so hat uns zunächst die Annahme, daß schon die Künstler der Heroenzeit ihren Figuren Namen beigeschrieben haben (S. 270), frappirt. S. 276 ist „Styx" ein unangenehmer Druckfehler für „Nyx." S. 284 hätte neben der kleinen Grabstele aus Sparta auch das hochalterthümliche, in der Nähe von Sparta gefundene Relief, welches Dionysos neben einer Frau (Semele? Ariadne? Kora?) thronend darstellt, (Annali T. XLII, tav. d'agg. Q; auch in Abgüssen verbreitet) erwähnt werden sollen. Die S. 286 erwähnte Inschrift auf dem linken Fuße der Bronzestatue des Apollon (?) im Louvre lautet nicht: „Athanaa dekaton", sondern „Athanaia dekatan" (*ΑΘΑΝΑ: ΔΔΕΚΑΤΑΝ*, Corp. Inscr. Gr. 6854b). Die Bezeichnung des Myron als „Böotier (S. 296) wäre besser unterblieben, da zur Zeit dieses Künstlers dessen Vaterstadt Eleutherä längst zu Attika gehörte. Ebendaselbst ist „Horendarstellungen" wieder ein Druckfehler für „Heroendarstellungen." Die Bezeichnung „Kirche der Maria Parthenos" (S. 304) widerspricht dem konstanten Sprachgebrauche der griechischen Kirche. Daß im Ostgiebel des Parthenon Iris und Nike nach verschiedenen Richtungen auseinandereilend dargestellt seien (S. 305), ist ein leider früher auch vom Referenten getheilter Irrthum, der schon durch das Studium eines Gypsabgusses des Torso der Nike widerlegt wird; vgl. jetzt Michaelis: Der Parthenon S. 175 ff. Ein noch stärkerer Irrthum ist die auf S. 308 ausgesprochene Behauptung, daß der Gegenstand fast aller Metopen des Parthenon die Kentauromachie gewesen sei. Was den Verfasser veranlaßt hat, sich den ein Weihwasserbecken tragenden Knaben des Lykios als einen „unter übergroßer Last keuchenden diensteifrigen Chorknaben" vorzustellen (S. 310), ist uns ganz unklar. Daß die von Reber (ebend.) wenigstens als möglich bezeichnete Zurückführung der kapitolinischen Statue eines Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, auf Boethos von Karchedon aus stilistischen Gründen unmöglich ist, hat schon Friederichs (Bausteine, S. 289 ff.) richtig bemerkt. Daß die Künstler der Laokoongruppe „die Strafe des Priesters Laokoon, welcher einst am Altare in Liebe gesündigt" darstellen wollten (S. 337), ist, wie die ganze Zurückführung der Gruppe auf die griechische Tragödie, eine völlig ungerechtfertigte Annahme, die nur dem auch von Reber getheilten Irrthume, welcher jenes Bildwerk der Diadochenzeit statt der römischen Kaiserzeit zuweist, ihren Ursprung verdankt. Die Namensform Timarchides (S. 347) statt Timarchides würden wir für einen bloßen Druckfehler halten, wenn sie nicht auch in dem Verzeichniß der Orts- und Künstlernamen am Ende des Buches wiederkehrte.

In Bezug auf die Geschichte der griechischen Malerei mögen wenige Bemerkungen genügen. Daß die Vaterstadt des Zeuxis das unteritalische Herakleia gewesen sei (S. 355), ist wenigstens nicht sicher; die Vorstellung, welche sich Reber (S. 357) von dem Demos des Parrhasios macht, als einer Gruppe, in welcher „in jeder Figur eine von den (von Plinius) genannten Eigenschaften ausgeprägt war", sogar im höchsten Grade unwahrscheinlich. Daß (S. 359) als Heimath des Malers Pamphilos „Amphipolis oder Nikopolis" bezeichnet wird, beweist, daß Reber den Aufsatz von Urlichs „Pamphilos, der Maler und der Grammatiker" (Rhein. Mus. n. F. XVI, S. 277 ff.) übersehen hat. Ganz verunglückt scheint uns die eigene Vermuthung Reber's (S. 371), daß das von Plinius

(N. h. XXXV, 11, 136) als „zwei Männer im Mantel, im Begriff zu reden, der eine sitzend, der andere stehend" beschriebene Gemälde des Timomachos von Byzanz mit dem von Plinius an derselben Stelle als besonders gelungen bezeichneten Bilde der Gorge von demselben Künstler zu einem historischen Gemälde zu verbinden sei, welches die von Herodot V, 51 erzählte Begebenheit (Aristagoras von Milet, zum spartanischen Könige Kleomenes redend, in Gegenwart von dessen Töchterchen Gorgo) dargestellt habe.

Auch die beiden letzten Abschnitte des Buches, welche die Kunst Etruriens (S. 373—400) und Roms (S. 401—456) behandeln, geben uns nur zu wenigen Bemerkungen Veranlassung. Zur Widerlegung der auf S. 440 aufgestellten Behauptung, daß die Reiterstatuen durchaus von Bronze gewesen seien, genügt es an die beiden in Herculaneum gefundenen, jetzt im Museum zu Neapel befindlichen marmornen Reiterstatuen des M. Nonius Balbus Vater und Sohn zu erinnern. Bei der überhaupt etwas mageren Behandlung der römischen Porträtbildnerei (S. 439 ff.) vermissen wir ungern die Erwähnung der trefflichen Büste des Cicero in Madrid, der äußerst charakteristischen Büste des Julius Cäsar in Berlin und ähnlicher für das Wesen der römischen Kunst bedeutsamer Werke; für stilgetreue Abbildungen einiger derartigen Bildwerke hätten wir gern die ziemlich stillosen Abbildungen der Statue der Isis im Museum zu Neapel (Fig. 239, S. 436) und des Vertumnus oder Silvanus im Louvre (Fig. 241, S. 438; nach dem Illustrationenverzeichniß, S. XXXII, vielmehr im Museum zu Berlin) hingegeben. Endlich hätten S. 453, neben den Friesgemälden des neu entdeckten Hauses des Tiberius auf dem Palatin, auch die schon länger bekannten Wandmalereien der Villa der Livia ad gallinas (bei Prima Porta) erwähnt werden sollen.

Jena. **C. Bursian.**







Das Kirchlein von S. Helena in Tirol.

* r * Das obere Etschthal scheint während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts der Sitz einer reichen Kunstblüthe gewesen zu sein, bei der allerdings der deutsche Charakter vorherrschte, jedoch auch Anklänge an Italien nicht ganz fehlen. Wichtig ist in dieser Hinsicht vorzüglich die Gegend von Botzen: die auf die deutsche Dichtung des Mittelalters bezüglichen Fresken von Runglstein, welche in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunders fallen, hat das Ferdinandeum veröffentlicht. Mittheilungen von Vereinen sind der Natur der Sache nach auf einen engen Kreis beschränkt; so hat das Werk über Runglstein auch nicht die Verbreitung gefunden, die es gar wohl verdiente. Zahlreich sind die alten Kirchlein mit dem Schmuck alterthümlicher Fresken; nachdem sie der Wuth des Zopfes glücklich entgangen, beginnt leider der gutgemeinte Eifer des Restaurirens manches zu verderben. So enthält das Johanneskirchlein zu Botzen einen Freskencyklus aus dem Leben des Patrons. Um die Ornamente aufzufrischen, wurde ein Zimmermaler beigezogen, der es sich freilich nicht nehmen ließ, auch in die Draperien hineinzupatzen. Die alten Fresken dieser oft abgelegenen Bergkirchlein zeigen kaum eine hohe künstlerische Begabung, sie fordern aber unser Interesse als die Ausläufer deutscher Kunst im Süden, und es wäre recht schön, wenn sich in Tirol endlich Jemand fände, der sich zu einer umfassenden, quellenmäßigen Bearbeitung verstände. Mit dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert erfolgte, wie überall, auch hier der Rückschlag aus Italien; um von den öffentlichen Gebäuden abzusehen, verweisen wir auf die malerischen adeligen Ansitze in „Überetsch." Eine Beschäftigung mit diesen Dingen wäre nicht bloß harmloser, sondern auch nützlicher, als die politische Todtengräberei, welche alttirolisches Landrecht zu Tage schaufeln möchte.

Bei einem Ausfluge besuchte ich jüngst das Kirchlein von S. Helena. Hoch im Gebirg auf einem waldigen Vorsprung in das Eggenthal, welches eine Stunde ober Botzen links einmündet, gehört es zur Gemeinde Deutschnoven und blieb durch seine Einsamkeit so ziemlich vor Angriffen geschützt. Die Architektur ist gemischt; ein alter romanischer Chor, an den sich als späterer Neubau ein gothisches Schiff schließt. Das wohl erhaltene, aus grauem Sandstein gemeißelte Maaßwerk der Schalllöcher des schwerfälligen Thurmes ist fein und zierlich. Unter dem Schallloch sieht man ein zugemauertes Doppelfenster mit zwei Rundbogen. Der ursprünglich romanische Thurm wurde also erhöht. Die große Vorhalle der Kirche, deren Unterdach jetzt als Holzschuppen dient, ist wohl der jüngste Zusatz, sie ruht auf viereckigen plumpen Pfeilern, die noch Spuren dekorativer Bemalung zeigen. Die einschiffige Kirche selbst, deren ganze Länge etwa 25 Schritt, die Breite etwa 10 Schritt beträgt, ist verhältnißmäßig niedrig und schwerfällig und trägt ein stumpfes Spitzbogengewölbe; sie wird geschlossen von einer etwas niedrigeren halbkreisförmigen Absis mit einem halben Kuppelgewölbe. Da der rundbogige Eingang der Absis den stumpfen Spitzbogen des Kirchenschiffes nicht erreicht, so entsteht ober diesem Rundbogen ein kleines dreieckiges Giebelfeld mit krummen Linien. Wichtiger als die Architektur ist die malerische Ausstattung, die mit wahrer Verschwendung angebracht wurde. An der Vorderseite zeigt die Kirche links vom Eingange die heilige Helena, die am Querbalken das Kreuz vor die Brust hält, dann den heiligen Christoph, ober der rundbogigen Thüre die Kreuzigung; rechts vom Eingange ein kleines rohes Basrelief aus grauem Sandstein: S. Helena in der oben erwähnten Stellung, vor ihr ein knieender Ritter. An einem Pfeiler, auswärts an der linken Seite der Absis, sehen wir je zwei Heilige: Maria mit dem Kinde und Katharina, Barbara und Margaretha. Treten wir ein. Wir erblicken an dem halben Kugelgewölbe übergroß den thronenden Erlöser in der Mandorla — nach dem Ideal der Mosaiken. Unter der Tünche des übrigen Raumes sehen wir Heiligenscheine. Das halbe Kuppelgewölbe war von der Absis durch einen farbigen Streif getrennt; die halbkreisförmige Wand der Absis ist wieder übertüncht, unter der Tünche schimmern zwölf Heiligenscheine vor: die zwölf Apostel. Man hat durch die Wand der Absis barbarischer Weise zwei Fenster geschlagen, die Konstruktion der Gesimse läßt auf die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts schließen. Die Seitenwände des

Schiffes sind ebenfalls übertüncht; das geschah, wie mir ein Bauer sagte, zur Franzosenzeit, also im Jahre 1809. Die Tünche ließe sich, wie ich mich überzeugte, leicht abnehmen, freilich nicht durch rohe Hammerschläge, was man jüngst versuchte. Nur ein Gemälde blieb erhalten, hinter dem großen Wandschrank für Paramente. Um es zu sehen, müßte man jedoch den Schrank bei Seite schieben. An der Rückwand sehen wir wieder die heilige Helena, ähnlich wie an der Front der Kirche. Der Cyklus der Gemälde umfaßt das Leben Jesu von der Geburt bis zur Kreuzigung. Jede Halbbogenfläche des Gewölbes schmücken je zwei viereckige Fresken mit reicher dekorativer Einrahmung, wie sich denn auch an dem Scheitel des Gewölbes durch die ganze Länge der Kirche ein farbig gemusterter Streifen zieht. Diese Fresken sind trefflich erhalten. Sie stellen je einen Evangelisten vor. Jeder sitzt vor einem reichverzierten hölzernen Pulte, aus dessen Schubfächern Bücher, Flaschen und allerlei Utensilien gucken, auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne. Stuhl und Pult schweben frei im blauen gestirnten Himmelsraume; zu jedem der Evangelisten fliegt sein Symbol hernieder mit einem Streifen, auf dem in gothischen Lettern der Anfang seines Evangeliums geschrieben steht: zu Lukas der Stier, zu Matthäus der Engel, zu Markus der Löwe, zu Johannes der Adler. Im Himmelsraume steht jedem wie eine Vision ein rundes Medaillon mit farbiger Einfassung gegenüber. Der Grund der Medaillons ist dunkelroth im Gegensatz zum blauen Himmel. Auf dem ersten Medaillon erscheint dem Lukas die Geburt: das Christuskind, rechts Maria, links Joseph; auf dem zweiten dem Matthäus die Kreuzigung: Christus, rechts Maria, links Johannes, auf dem dritten dem Markus Christus aus dem Grab steigend, auf dem vierten dem Johannes Christus als Weltenrichter thronend, die rechte Hand segnend erhoben, die linke abwehrend gesenkt. Die Evangelisten haben etwa zwei Drittel Lebensgröße, die Gestalten der Visionen ein Drittel. Auf der rechten Seite der Kirche sehen wir von rück- nach vorwärts: Markus und Johannes, auf der linken in gleicher Richtung Matthäus und Lukas. In der Laibung des Bogens, der die Absis von dem Schiffe trennt, erblicken wir von links nach rechts in kleinen Bildern auf- und dann absteigend die sieben Schöpfungstage. Gott Vater im Purpurkleid ist ein rothblonder Mann, bei dem man wohl nach dem Text: „Und Gott war das Wort" an Christus denken könnte. Auf dem ersten Bilde steht er im dunklen Raum, die blaue Weltkugel schwebend gegenüber, auf dem zweiten schimmert auf dieser Sonne und Mond, auf dem dritten schafft er den grünen Schmuck der Erde, auf dem vierten die lebenden Wesen, auf dem fünften zieht er aus Adam's Seite die Eva, auf dem sechsten traut er das erste Ehepaar, auf dem siebenten ruht er ernst blickend, den Liliensceptер in der Rechten auf dem Throne, kleine Engel in langen Gewändern verkünden anbetend sein Lob. Bei dem Anblick der Köpfe dieser Bildchen, namentlich des letzten, konnte ich eine Erinnerung an die Formen der Schule Giotto's kaum abwehren. Sehr interessant ist das Fresko an dem Giebelfeld des Bogens. Wir erblicken einen Greis, Gott Vater der Apokalypse, rechts die Hand segnend geradaus wie es der Raum forderte, ausgestreckt, links die Faust geballt; der rechten Hand schwebt ein Mann mit einem Lamm auf dem Buch entgegen, der linken ein Mann mit einem Bund Stroh von Unkraut durchflochten. Es ist symbolisch das Weltgericht. Die Motive und Intentionen, Auffassung und Gruppirung der vorhandenen Bilder lassen auf den Geist eines tüchtigen Künstlers schließen, die Ausführung ist aber roh. Vielleicht sind diese Bilder Kopien untergegangener Originale.

Wann wurde die Kirche gebaut? Wann die Bilder gemalt? Ich habe mich in Büchern vergebens um einen Aufschluß bemüht. Eine Andeutung fand ich jedoch auf den Bildern selbst. Zu den Füßen der Männer des Giebelfeldes sind zwei gleiche Wappen angebracht: der weiße Thurm im rothen Felde gleicht dem Wappen der Stadt Prag ganz genau; man könnte daher an die Zeit der Margaretha Maultasch, deren erster Gatte ein böhmischer Prinz war, denken. Das Ehrenkränzlein von Brandis weist aber dieses Wappen der Familie Niederthor zu, welche einst Pfandrechte in Deutschnoven hatte. Justinian Laturner theilt mir aus dem Pfarrarchiv dieses Dorfes folgende Notiz mit: „1410, 19. Septembris Fr. Nicolaus Ord. Minorum episcopus Trapesundensis notum facit, se Capellam S. Helenae in plebe S. Udalrici Novacteuthonicae in honorem S. Helenae et S. Crucis nec non altare in ea positum consecrasse." Der Altar ist längst verschwunden; der jetzige stammt aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts und ist ziemlich werthlos. Dieser Notiz zufolge wäre die Kirche 1410 geweiht; die Absis mit der runden Halbkuppel, dem

Christus in der Mandorla und den übertünchten Aposteln ist sicher älteren Ursprunges als das gothische Schiff, wenn nicht auch hier auf die alten fensterlosen Seitenmauern nur ein neues Gewölbe gesetzt und dann die Bemalung angebracht wurde. Der Rundbogen der Thüre legt eine solche Vermuthung nahe. Allerdings deuten die noch erhaltenen zahlreichen romanischen Kirchlein in Südtirol auf eine reiche Blüthe des romanischen Stiles; er scheint der Gothik in diesen Gegenden erst spät gewichen zu sein, so wie später die Gothik der von Süden aus vordringenden Renaissance lange trotzte. Das beweist am besten der schöne, wie Filigran durchbrochene Thurm der Pfarre von Botzen. Die Zeichnung lieferte Burkhard Engelsberg, Steinmetzmeister zu Augsburg, doch überließ er die Ausführung dem Steinmetzen Hans Lutz von Schussenried aus dem Rafensburger Walde. Eine Inschrift im Thurme verewigt sein Andenken. „Año dñi 1501 anfang des paues am 18. Wintertag monats durch meister Hanneß Lutz stainmetz von schussenriedt, volent des 16. tag herbstmonats anno dñi 1519." Engelsberg fand später beim Dombau zu Ulm Verwendung. Wer übrigens über die Baugeschichte der Pfarrkirche zu Botzen Näheres erfahren will, den verweisen wir auf die „Beiträge zur Geschichte der Pfarrkirche zu Botzen." Diese Beiträge stellte der um die Geschichte des Landes vielfach verdiente P. Justinian Laburner zusammen. Sie erschienen 1851 zu Botzen bei Eberle. Das architektonische Detail beschreibt A. Meßmer im 2. Bande der Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Jahrgang 1857, S. 98.)

Notizen.

Die Statuen am schönen Brunnen zu Nürnberg. Der schöne Brunnen auf dem Hauptmarkte zu Nürnberg, bekanntlich eine gothische Pyramide von höchster Vollendung in Komposition und Ausführung ist, wie J. Baader (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1860, Nr. 9) aus Urkunden nachgewiesen hat, in den Jahren 1385—96 von Heinrich, dem Palier, erbaut worden.

Die zahlreichen Statuen an diesem Brunnen, nämlich sechzehn sitzende Gestalten der „heiligen Skribenten" im Bassin, sechzehn gegen vier Fuß hohe Statuen der sieben Kurfürsten und der neun berühmtesten Helden alter Zeit, als Repräsentanten der Hauptentwickelungsstufen der Menschheit (Heidenthum, Judenthum, Christenthum) an den acht Pfeilern des ersten Stockwerks, und acht nicht volle drei Fuß hohe Statuen von Moses und den sieben Propheten im zweiten Stockwerk, welche ich in meiner Monographie über den schönen Brunnen, (Berlin 1871, Seite 14—15), näher beschrieben habe, und welche zum Theil in A. Reindel's Werk „Bildwerke Nürnbergischer Künstler" und auch sonst abgebildet sind, hielt man bisher allgemein für Werke des Sebald Schonhofer. Doch habe ich im „Organ für christliche Kunst" (1871, Nr. 2) nachgewiesen, daß der Name Schonhofer eine Erfindung aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist.

Vor der durch den Kupferstecher Reindel geleiteten durchgreifenden, die Statuen vielfach modificirenden Restauration des schönen Brunnens während der Jahre 1821—24 befanden sich an den Konsolen*) der einzelnen Statuen die Wappen verschiedener Nürnberger Patrizier-Familien, (ähnlich wie noch heute an den Statuen der fast gleichzeitig erbauten Vorhalle der Frauenkirche) welche beweisen, daß die einzelnen Statuen von verschiedenen Familien gestiftet worden sind. Die Arbeit derselben ist, so weit sich jetzt noch urtheilen läßt, sehr ungleich. Wir müssen demnach annehmen, daß die Statuen — außer den sechzehn Wasserspeiern ursprünglich vierzig, jetzt aber nur noch vierundzwanzig, denn die sechzehn sitzenden Statuen sind beseitigt — von verschiedenen Meistern, nach einem gemeinsamen, vom Architekten aufgestellten Plane gearbeitet worden sind. Die Namen dieser Meister sind uns nicht bekannt. Wahrscheinlich befinden sie sich unter jenen, welche v. Murr (Journal für Kunstgeschichte, Bd. II, Seite 44—46) und Baader (Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs Heft I, Seite 3) aus Urkunden publicirt haben. Es waren ohne Zweifel die am Ende des vierzehnten Jahrhunderts bedeutendsten Künstler jener großen und blühenden Bildhauerschule, aus welcher später der berühmte Meister Adam Krafft hervorgegangen ist.

*) Dieselben werden jetzt zum Theil im germanischen Museum aufbewahrt.

Ueber den künstlerischen Werth der Statuen im Allgemeinen läßt sich jetzt nicht mehr mit Sicherheit urtheilen, da dieselben im Verlaufe der Jahrhunderte wiederholt restaurirt, zum Theil wohl auch ergänzt worden sind und am Anfange unseres Jahrhunderts endlich so schadhaft geworden waren, daß Reindel, bei der erwähnten Restauration, sich veranlaßt sah, sie zum allergrößten Theil neu fertigen zu lassen, was nicht immer mit der heute geforderten gewissenhaften Festhaltung des Alten geschehen ist. (Genaueres darüber Seite 25 und 28 meiner Monographie). Die damals nicht brauchbar befundenen Fragmente der Architektur sowohl als der Statuen blieben in einem Magazin auf der Burg liegen oder gingen in andere Hände über, sind seitdem natürlich durch Nichtachtung und wiederholtes Umpacken arg beschädigt, zum Theil wohl auch gänzlich zerstört worden. Ich habe sie gelegentlich meiner Untersuchungen über dieses Meisterwerk mittelalterlicher Baukunst wieder aufgefunden und dafür gesorgt, daß sie in's Germanische Museum übergeführt wurden, wo sie nun in würdiger Weise aufbewahrt werden und dem Studium zugänglich sind. Diese erhaltenen Fragmente bieten, da die Statuen am Brunnen zum Theil neu und die alten Theile daran überarbeitet sind, den Hauptanhalt für die Beurtheilung der Kunst der alten Meister.

Die Köpfe dreier Propheten, darunter Joel und Ezechiel, welche vor mir liegen, und von denen der erste unten abgebildet ist, sind von einer Schönheit der Formen und einer Durchführung bis in alle Einzelheiten hinein, wie sie bei mittelalterlichen Skulpturen von höchster Seltenheit ist. Sie zeigen, daß ihr Meister das vollste Verständniß der Formen, Gefühl für Schönheit und Großartigkeit und die größte technische Fertigkeit besaß. Einige Fragmente des Faltenwurfs dieser Statuen, einfach, klar und schön in den Motiven, sind den Köpfen völlig ebenbürtig. Sie sind aus einem sehr feinen Sandstein, wahrscheinlich von Burkenfeld (zehn Stunden von Nürnberg), gefertigt. Andere erhaltene Köpfe, wie die eines der römischen und eines der jüdischen Helden, sind aus einem gröberen Material gearbeitet, ziemlich roh und mehr dekorativ behandelt, sind aber nicht minder vortrefflich, was Verständniß der Einzelformen und technisches Können betrifft. Alle diese Fragmente zeigen einen Sinn für schöne Linien, großartige Formen, eine Vollendung der künstlerischen Durchführung, wie man sie unter den zahlreichen Skulpturen an den Kirchen und sonst in Nürnberg nirgend wieder findet, und wie sie auch sonst in Deutschland aus dem vierzehnten Jahrhundert kaum zum zweiten Male vorkommen dürften. Ich stehe nicht an, sie den besseren Skulpturen des klassischen Alterthums an die Seite zu stellen.

R. Bergau.







Das Schillerdenkmal von Reinhold Begas.



Die Lyrik, vom Sockel des Berliner Schillerdenkmals.

Endlich, nach langem Warten, hat Berlin sein Schillerdenkmal bekommen. Am 10. November 1871 sind die Hüllen gefallen, und soweit die trübe Witterung des Winters es gestattet, strahlt das Marmordenkmal über den weiten Platz, der noch immer nicht „Schillerplatz“ heißt*). Zwar hat die Zeitschrift schon in ihrem allerersten Hefte (Jahrgang 1866) eine Abbildung des zur Ausführung angenommenen Modells und eine eingehende Würdigung

*) Ich kann mich nicht entschließen, diesen bald nach der Enthüllung geschriebenen Passus in Berücksichtigung des inzwischen Geschehenen zu ändern. Der mittlere Theil des „Gensd'armenmarktes“, welcher letztere bekanntlich durch zwei durchschneidende Straßen in drei ungefähr quadratische, je mit einem monumentalen Gebäude geschmückte Abtheilungen zerfällt, hat nämlich jetzt den Namen „Schillerplatz“ erhalten, während den beiden äußeren, unter sich nicht zusammenhängenden Dritteln der alte Name anhaften bleibt. Die unterlassene Umtaufe war eine Rücksichtslosigkeit, die so jetzt geschehene ist eine Geschmacklosigkeit. Ich halte das Letztere im vorliegenden Falle für das Schlimmere. Die „Berliner Wespen“ haben als passenden neuen Gesammtnamen, um allen Wünschen Rechnung zu tragen, „Gensschillerdarmenmarkt“ vorgeschlagen. In der That ist der Gegenstand eigentlich nur der Satire faßbar. Anm. d. Verf.

des Entwurfes gebracht; doch ist der Gegenstand so wichtig, und der Einfluß der innerhalb der letzten Jahre vollzogenen festeren, aber auch einseitigeren Herausbildung des Begas'schen Kunstcharakters auf die Gestaltung des fertigen Werkes so bemerkenswerth, daß es nicht nur sich verlohnt, sondern gebieterisch gefordert wird, auf das Denkmal wie auf eine ganz neue Erscheinung zurückzukommen.

Wenn man die Bedeutung eines neu auftretenden Kunstwerkes nach der Bewegung ermißt, die es im Publikum hervorbringt, so ist selten oder nie, wenigstens im letzten Jahrzehnt etwa, ein bedeutenderes zu Tage getreten, als das Schillerdenkmal; denn mit wem man auch in's Gespräch kommt, nach den ersten fünf Minuten ist man beim Schillerdenkmal angelangt und sofort auch beim Streite. Künstler und Laien, Kenner und Nichtkenner sind in zwei Lager getheilt, die Einen maßlos in ihrer Anerkennung, die Anderen rücksichtslos in ihrem Tadel, nur sehr selten das Eine wie das Andere gemäßigt durch die Erwägung und Anerkennung dessen, was dem Gesammturtheil von gewissen Gesichtspunkten aus entgegensteht; und über die Frage in's Klare zu kommen, sich mit einem Vertreter der abweichenden Meinung zu verständigen, ist in der That eine der schwierigsten Aufgaben, die es in dieser Art überhaupt geben kann, weil Alles auf eine Principienfrage hinausläuft.

Hat die bisherige Plastik mit ihrem Streben Recht gehabt, so ist Begas auf den entschiedensten Abwegen: giebt man ihm seinen Grundsatz zu, ohne zu fragen, wie weit er in der Plastik berechtigt ist, so wird man wenig gegen das Denkmal einwenden können.

Die Plastik, die mit der reinen Form wirkt, muß deswegen die Form auch rein hinstellen, sie muß dasjenige entfernt halten, was den Eindruck der edlen Körperlichkeit stören kann. Deswegen ist ein Uebermaß von Bewegung, ein flatterndes Rauschen von Gewändern, eine Uebertreibung der Massenhaftigkeit bei den Faltenlagen der Plastik, gelinde gesagt, nicht günstig. Edle Linien sollen nach allen Richtungen hin in möglichst gleichmäßig feinem Schwunge das plastische Werk umziehen, und die Wirkung durch die Massenanordnung soll weniger malerischen als architektonischen Charakter haben. Begas aber strebt vor Allem auf die malerische Wirkung; er komponirt aus malerischen Gesichtspunkten, er massirt auf malerische Wirkung hin, und er führt auch lediglich mit Rücksicht auf den malerischen Eindruck aus. So kommt es, daß er die Form streng durchzubilden unterläßt, daß er mit einem flotten Fertigmachen der Oberfläche sich begnügt, sobald im Allgemeinen die großen Linien herausgebracht sind, auf welchen — gleichsam als Konturen seiner Farbenflecke — die von ihm beabsichtigte Wirkung beruht.

An solchen Stellen nun, wo es möglich ist, mit einem geringen Maß von Ausführung der Natur des Dargestellten nahe zu kommen, weil dieses entweder eine nicht fein durchgebildete Oberfläche hat, oder weil wenigstens die Kontrole darüber nicht leicht geübt werden kann, ist Begas' Ausführung von staunenswerther Bravour und befriedigender Wirkung. Das trifft namentlich die Gewandmassen, in denen eine viel größere Klarheit namentlich der runden Faltenoberflächen sich zeigt, als früher in Begas' Marmorarbeiten zu finden war, und die Oberfläche des Marmors hat ein gewisses grobes Korn, welches dem rauhen gewebten Stoffe vortrefflich entspricht.

Weniger aber reicht diese Art der Behandlungsweise hin bei den nackten Körpertheilen. Diese wirken nun einmal nur in ihrer fein gegliederten, vom Leben bis in die kleinsten Details durchströmten Form. Es ist unmöglich, bei ihnen zur letzten Vollendung hindurchzudringen, ohne sich über diese kleinen Formen auch des Körpers und Gesichtes Rechenschaft zu geben, dies um so mehr, je zarter und feiner die Körper und Köpfe werden. Aus diesem Grunde befriedigen die beiden jugendlichen Gestalten der Lyrik und

der Geschichte in Bezug auf die Köpfe gar wenig. Dem gewöhnlichen Auge allerdings schmeicheln sie dadurch, daß sie das (aber auch gar nichts mehr als das) sind, was man in der Regel hübsch nennt, im Ganzen wohlproportionirte, sonst aber gleichgiltige, glatte, nichtssagende Gesichter. Das liegt daran, daß nicht genügend auf den Ausdruck hin das Detail der Form durchgearbeitet ist, und die Köpfe eigentlich so aussehen, als wenn der Meister selbst nun erst seine Arbeit an ihnen beginnen sollte. Die älteren weiblichen Köpfe, die natürlich in härteren Formen sich der größeren Bestimmtheit männlicher Charakteristik annähern, sind bei dieser oberflächlichen Detaillirung ungleich besser gefahren; die Personifikationen der Tragödie und der Philosophie haben deswegen in ihren Köpfen auch etwas durchaus Charakteristisches, freilich gerade in einer Weise, die das große Publikum an ihnen am meisten Anstoß nehmen läßt; denn gerade sie haben etwas so Uebertriebenes, Abstoßendes, bis zur Häßlichkeit und beinahe Furchtbarkeit Verzerrtes, daß die Charakteristik in dem Maße, wie sie deutlich ist, vollständig ausreicht, die meisten Beschauer abzuschrecken.

Vor Allem aber fällt es dem Gefühl und Auge schwer, sich an die massige Behandlung der Gewänder zu gewöhnen in der Art, welche unserem Künstler immer mehr zur Gewohnheit wird. Es braucht wohl kaum bewiesen zu werden — da die Geschichte der Plastik ein großer Beweis dafür ist —, daß die Gewänder die Formen des Körpers durchscheinen lassen müssen. Das ist das Gesetz gewesen von der Antike her bis in die Zeit des Kunstverfalles im 18. Jahrhundert, das sich allerdings von diesem Gesetz emancipirte, dessen Plastik dafür aber auch als Element der Dekoration zwar hohen, an sich aber geringen Werth hat. Begas bekleidet seine Figuren mit einem Wulst von Stoffen, unter dem einigermaßen mögliche Glieder nicht zu denken sind; es sieht aus, als ob auf den Schenkeln Daunenbetten lägen, über die dann die Falten nicht eines Gewandes, sondern eines beliebigen und stets übermäßigen Zeughaufens erst gebreitet sind. Nicht bloß sind die Glieder unverhältnißmäßig massiv, dick, ungeschlacht, sondern sie sind auch formlos, sie entbehren der natürlichen Schwellung ihrer Muskelpartien, sie sind mit einem Worte nicht lebendige Formen, sondern todter Wulst, und es erscheint in der That allzu billig, auf diese Weise, d. h. auf Kosten der Wahrheit und Schönheit, zu einer imposanten Massenwirkung mit den Gewändern zu kommen, die freilich sehr schwer zu erreichen ist, wenn man den zarten Gliedern des menschlichen, namentlich des jugendlich weiblichen Baues bei allem Streben nach Massenwirkung gerecht bleiben will.

Hierin ist bereits mehr erinnert, als was dadurch ganz entschuldigt werden könnte, daß man dem Künstler selbst eine absolut malerische Behandlung der Plastik zugiebt. Man sehe nur in die Geschichte der Plastik zurück. Die Manieristen nach Michel Angelo haben ähnliche Übergriffe in das malerische Gebiet sich zum Grundsatz gemacht. In jeder Beziehung hervorragend kommt einem vor allen B e r n i n i in den Sinn; und doch bei aller Unruhe seiner hastig bewegten Gestalten und seiner aufgebauscht flatternden Gewänder, — welche Klarheit der Entwicklung der einzelnen Formen, welche Besonnenheit in der Anordnung der Massen, in der Art, daß man ihm seine Faltenpartien u. s. w. nachrechnen kann und nirgends ein unverständliches Plus findet, das lediglich ohne jede Wahrheit blos der Wirkung wegen da wäre! Gehen wir weiter herunter, denken wir an C o u s t o u, von dem Ludwig XIV. sagte: „Sein Marmor lebt", — so finden wir bei ihm und seinen Genossen das Bestreben, das weibliche Fleisch durch die elastische Schwellung der Form, in welcher der leichteste Druck sich durch eine Vertiefung und Abflachung erkennbar macht, darzustellen, aber überall ist in diesen schwellend weichen Formen das feinere Detail zur Specialisirung der großen Hauptformen und zur Charakteristik der Gestalten nicht übergangen. Gehen wir noch weiter herab zu den Bildhauern des Rococo, die namentlich

im Portraitfach uns noch oft zu rathen aufgeben, denken wir an einen Houdon mit seiner Büste Gluck's und ähnliche Werke, so sehen wir auch dort ein malerisches Princip, welches die Oberfläche toquirt, wie wenn ein virtuoser Pinsel mit lauter einzeln und unvermittelt hingesetzten Strichen einen Kopf herausmodellirt aus dem Dunkel in's Licht; aber die Virtuosität dieser Darstellung gipfelt darin, daß der Kopf in vollkommener Formenklarheit mit einer so eminent belebten Geistigkeit zu Tage kommt, mit einer solchen Schärfe bis in seine allerfeinsten individuellen Eigenthümlichkeiten ausgeprägt ist, daß mit der ruhigen, glatten, plastischen Behandlung älterer Zeit eine gleiche Lebendigkeit, eine gleichsprechende Wirkung kaum möglich gewesen wäre.

Vergegenwärtigt man sich diese Vorgänger der in das Malerische hinüberschweifenden Plastik aus drei Jahrhunderten und schließt man an das Ende dieser Reihe Begas mit seinem Schillerdenkmal, so kann man nur mit Furcht an die nothwendig sich aufdrängende Frage gehen: Worin liegt denn hier der Fortschritt? Alles das, was Begas erstrebt hat, haben bereits Andere gewollt und haben bereits Andere in virtuoser Weise gekonnt, und zwar in einer Weise, welche die der plastischen Kunst innewohnenden Gesetze keineswegs mehr beleidigt als das, was Begas macht, selbst bei Bernini nicht, und welche das, worauf die Plastik nicht verzichten kann und nicht verzichten darf, die Klarheit und Schärfe der Form und der Massenanordnung nach berechenbaren und einleuchtenden Grundsätzen, nie auch nur entfernt so sehr aus den Augen gesetzt hat wie Begas.

Es ist nicht festzustellen, ob die ersichtlich vorwiegend malerische Begabung unseres Künstlers ihn gerade für die Malerei bestimmt hat, oder ob sie derartig angelegt war, ihn mehr für eine den Schritt in's Malerische versuchende, wesentlich moderne Plastik zu befähigen. Es ist sogar das Letztere vielleicht das Wahrscheinlichere. Ob aber die Mittel, mit denen er jenen Schritt thut, die richtigen sind oder nicht, das kann kaum zweifelhaft sein. Eine so eminent malerische Begabung eines modernen Bildhauers wäre dazu geschickt, denjenigen Schritt in's Malerische für die Plastik zu thun, der ihr über kurz oder lang doch zu thun übrig bleibt: nicht farbige Wirkung zu erstreben mit Mitteln, die des Eindrucks doch nicht fähig sind, sondern die farbige Wirkung in Entwurf und Ausführung gleich unmittelbar mit dem plastischen Theil der Aufgabe zu verschmelzen; mit einem Wort, eine solche Eigenthümlichkeit wie Begas wäre dazu angelegt, die farbige Plastik der modernen Welt wieder nahe zu bringen. Auf seinem Wege geht er einsam, und das ist noch der glücklichste Fall; den minder Begabten könnte die Nachfolge nur zum gänzlichen Scheitern führen.

Das bisher Gesagte betrifft die Principienfrage, welche vor Beurtheilung jedes Begas'schen Werkes erst in gewisser Richtung entschieden werden muß. Was nun das Werk — abgesehen von den Unarten des specifisch Begas'schen malerischen Charakters — anbetrifft, so ist Vieles daran überraschend schön. Die drei Gestalten am Postamente, welche die Lyrik, die Tragödie und die Geschichte vorstellen, sind, ohne in langweiliges Allegorisiren zu verfallen, treffend symbolisirt, in lebensvoller Bewegung dargestellt und in wohlthuendem Fluß der Glieder angeordnet, wobei man vielleicht an der Geschichte, die einige ihrer Schreibtafeln unter das Knie gesetzt hat, etwas Anstoß nehmen kann, auch wohl die Tragödie eines Ueberschlagens des würdigen Ernstes in ceremonielle Steifheit zeihen möchte; sonst ist der Schwung der frei sich dargebenden Gestalten nirgends fühlbar unterbrochen. Durch diese lebendigen Figuren, die sich für das moderne Gefühl vortheilhaft vor den steifen Allegorien vieler anderen Denkmale auszeichnen, empfiehlt sich das Schillerdenkmal in hohem Maße und wird seinen Rang behaupten.

Sehr übel ist es, daß der Künstler von der Philosophie als Wissenschaft

vermuthlich nur vom Hörensagen einen Begriff bekommen hat, und zwar den, daß sie ein altes, abgelebtes Weib von verbissenem, dem Leben abgewendetem Charakter und störrischem Eigensinn in ihren abstrusen, jeder modernen Vernunft Hohn sprechenden Ansichten sei. Wenigstens ist nur dieser Charakter aus seiner Figur herauszulesen, und sie ist — man mag seinen speciellen Kunstcharakter ab- oder mit zurechnen — eine absolut verfehlte, jedem einigermaßen gesunden Gefühle in's Gesicht schlagende Leistung, die irgendwie beschönigen zu wollen einen Zweifel an der Aufrichtigkeit des Beschönigers erwecken müßte. In einer geradezu unanständigen Pose, die nicht im Entferntesten durch Schönheit der Linien oder durch Bedeutsamkeit ihres Ausdrucks mit sich versöhnt und sich entschuldigt, starrt sie dem Beschauer entgegen, der von Wirkung nichts weiter verspüren kann, als einen Schauder, der ihm über den Rücken läuft.

Diese vier Figuren schließen, auf den abgestumpften Ecken eines nicht hohen Postaments sitzend, in guter Bewegung der allgemeinen Silhouette sich an das Denkmal an. Nur der Umstand, daß alle vier Köpfe zum Theil sehr beträchtlich vorgeneigt sind, während der Sockel selber oben nur sehr schwach auslabet, läßt eine gewisse nicht ganz angenehme Einschnürung der Profillinie an dieser Stelle wahrnehmen. Die kleinen Wasserbecken zwischen den Figuren, in welche Löwenköpfe vorsichtig Wasser tröpfeln, damit es nicht zu sehr „in's Geld läuft", sind gegen den ursprünglichen Entwurf etwas zusammengeschrumpft, sparsamkeitshalber, doch nicht soweit, daß sie in der Form allzu kleinlich wirkten. Glücklicherweise ist man wenigstens von der trockenen Idealität abgegangen, die in dem anfangs geplanten „idealen Brunnen", der nämlich **kein** (!) Wasser geben sollte, lag. Von den beiden scheinbaren Reliefdarstellungen, welche zur Rechten und zur Linken die Flächen über den Wasserspeiern beleben (vorn und hinten sind an der Stelle Inschriften angebracht), schweigt die Höflichkeit der Kritik; der Versuch, sich aus der Affaire zu ziehen, ist gar zu naiv. Nach unten ladet das Postament in breiten Stufen vor bis zu dem ausgezeichnet schönen schmiedeeisernen Gitter nach Ludwig Lohde's Zeichnungen, welches leider durch den Versuch, stellenweise mit Surrogaten (Zinkblättchen) durchzukommen, gleich in den ersten Tagen der Vergänglichkeit einen bedauerlichen Zoll abtragen mußte.

Mit keinem Theile seines Denkmals hat Begas wohl die begeisterten Anhänger sowohl wie die Zweifelnden mehr überrascht, als mit der Portraitstatue selber, denn von jeher war das Postament als die Glanzseite des Entwurfes betont worden, und die Portraitstatue war dagegen in den Hintergrund getreten. Jetzt zeigt sich's, daß sie in ganz gutem Gleichgewicht mit den Sockelfiguren steht, und ihre Bedeutung sich durch die letzteren nicht wesentlich beeinträchtigen läßt. Allerdings, von einer ganz befriedigenden oder gar begeisternden Darstellung Schillers ist die Bildsäule sehr weit entfernt. Es soll nicht davon geredet werden, daß der gezwungen zurückgesetzte Fuß entschieden unschön ist, daß die unmäßige Dicke der Unterschenkel sich nur durch starke Anwendung falscher Waden erklären läßt, und daß der lang und dick herabfallende Mantel gar zu sichtlich als Marmorstütze wirkt; aber auch wenn man auf die Charakteristik des Dargestellten blickt, so sind starke Mißgriffe kaum zu verkennen. Die zusammengenommene Haltung, der Griff der rechten sackträgermäßig großen und groben Hand, durch welche die Gewandung festgehalten und in — vorn freilich recht gut geführte — Falten geworfen wird, ist für Schiller zu peinlich. Man denkt sich ihn nicht in solcher Weise auf seine Toilette bedacht und so vorsichtig und gemessen sich vor Erkältung schützend. Eine freie, leichte Bewegung des Körpers und der Hände wäre seinem Charakter unzweifelhaft angemessener gewesen. Besonders verfehlt aber ist der Ausdruck des Kopfes. Er sieht geradeaus, ohne jegliche Bewegung in den Mienen,

maskenartig, streng und todt. Diese Erscheinung hat etwas so Abwehrendes, kalt in sich Geschlossenes, daß sie für alle möglichen Menschen eher sich geziemt als für Schiller. Darin kann das Volk seinen Sänger nicht erkennen. Es ist, als ob der Naturalismus Begas' sich gefürchtet hätte, sich an dem idealen Dichter in seiner ganzen Kraft zu entfalten oder selbst geben zu lassen, und doch wäre unzweifelhaft etwas Treffenderes zu Tage gekommen, wenn er es gethan hätte. Denn ein Uebermaß von Leben wäre wohl eher zu ertragen gewesen als ein fühlbarer Mangel, wie er jetzt vorliegt.

Sehr zu loben ist am Schillerdenkmal die Durchführung in schönem Material. Es ist Carraramarmor zweiter Sorte genommen, der den Einflüssen der nordischen Witterung erfahrungsgemäß recht gut widersteht, und der doch von hoher Schönheit ist. Freilich entbehrt ein Marmorwerk von Begas immer des Zaubers, durch den vornehmlich Marmorskulpturen über Bronzewerken stehen, daß man nämlich in der feinen Ausführung der Form die unmittelbare Thätigkeit der Meisterhand wahrnimmt; denn bis zu dem Grade, wo diese sich bewähren könnte, führt Begas seine Sachen nicht aus, und bis zu dem Punkte hat er auch den Schiller nicht ausgeführt. Trotzdem wirkt das Material an seiner Stelle derartig, daß es die umliegenden Gebäude, insbesondere das in seinem Material viel bescheidenere Schauspielhaus, entschieden drückt. Deswegen ist es nicht zu tadeln, sondern im Gegentheil sehr gut, daß das Monument nicht größer ist; nur wenn man von der Umgebung absieht und das Denkmal auf dem öden, gepflasterten Platze betrachtet, kann es zu klein erscheinen: wenn die (schon in Angriff genommene) Umgestaltung der nächsten Umgebung in Gartenanlagen vollendet ist, wird es sich zeigen, daß die Abmessungen die ganz geeigneten für die Stelle und für das Denkmal selber sind. Von der inneren Größe, die den Mangel an äußerer ersetze, und sonstigen Faseleien kann man also Umgang nehmen.

Die städtischen Behörden sind bei ihrem oft bewährten Kunstsinn natürlich außer sich vor Entzücken über das neu enthüllte Prachtstück und bethätigen das in ihrer Weise. Zu den hervorragenderen Schillerdenkmalen in Deutschland wird das Berliner auch unzweifelhaft immer gehören. Wenn man aber unter den vorhandenen überhaupt eine Umschau hält, so tritt einem die scheinbar unbegreifliche Thatsache entgegen, daß der Dichter, der wie keiner im Herzen der Nation lebt und in ihrem Geiste Gestalt gewonnen hat, noch nirgends in einer wirklich dem entsprechenden Weise Gestalt in einem Denkmal gefunden hat. Mit Goethe geht es kaum besser. Sollte das nicht daran liegen, daß die Gedanken, die Ideen, welche durch unsere klassischen Dichter in die Zeit hineingeworfen sind, sich noch nicht so tief eingelebt haben, daß sie in abgeklärter Form in der künstlerischen Darstellung ihrer Urheber wieder erscheinen könnten? Dieser Gedanke wäre wohl der Erwägung werth und könnte die Anregung geben zu fleißigerem Aufbau desjenigen Denkmals, welches für die geistigen Heroen stets das schönste ist, des Denkmals nämlich, das ihnen in der fortwährenden Beschäftigung der Geister mit ihren Gedanken und ihren Werken errichtet wird.

Bruno Meyer.

Moriz von Schwind.

Biographische Skizze von Carl Albert Regnet.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Goethe's Wort, jedes gute Gedicht sei in einem gewissen Sinne Gelegenheitsgedicht, läßt sich auf eine Reihe der ansprechendsten Kompositionen Schwind's anwenden, welche Ereignisse aus seinem eigenen oder aus dem Leben ihm nahe stehender Personen mit jener natürlichen Anmuth und Sinnigkeit künstlerisch verwerthen, die Schwind's Schöpfungen vorzugsweise charakterisiren.

Da diese Entwürfe ihrer Natur nach meist nur Wenigen zugänglich wurden, so mag es wohl erlaubt sein, einige derselben näher in's Auge zu fassen, um so mehr, als sie eine sehr hervorragende Seite von Schwind's schöpferischer Thätigkeit kennzeichnen. Ueberall begegnen wir einem originellen Gedanken, den hohe künstlerische Weihe oder der köstlichste Humor durchdringt; dem einfachsten, an sich unscheinbarsten Motive versteht Schwind eine poetische Seite abzugewinnen oder auch uns durch dessen Darstellung zum Lachen zu bewegen.

Eine gefeierte Bühnensängerin ward Mitglied der Hofkapelle, und Schwind zeigt sie uns nun von geflügelten Genien auf das Musikchor der Hofkirche geleitet, deren Rosenfenster hinter ihrem Haupte eine leuchtende Aureole bildet.

Eine andere ihm befreundete Sängerin wohnt am Promenadeplatz zu München, auf dem das eherne Denkmal des alten Kanzlers Wiguläus Freiherrn von Kreitmayer ehedem so aufgestellt war, daß es der Wohnung der Sängerin den Rücken zukehrte. Nun sehen wir den alten gestrengen Herrn sein ehernes Haupt nach rückwärts wenden, um dem Gesange, der aus dem Fenster des Lieblings des Münchener Theaterpublikums tönt, zu lauschen.

Eine Verwandte verheirathet sich auf's Land, und der Künstler zeichnet ein Gedenkblatt, welches das junge Ehepaar in ebenso unzweideutiger wie komischer Weise an die Schweinezucht erinnert, während ein zu Häupten des jungen Paares schwebender Paradiesvogel das Sublime ihrer Empfindungen ausdrückt.

Vornehmlich liebte es der Künstler, Vorgänge des eigenen Familienlebens in sinniger Weise zu illustriren. Als er einst seiner Gattin eine Anzahl von Goldstücken zur Anschaffung eines werthvollen Pelzmantels zum Geschenke machte, bildeten dieselben den Rahmen um eine köstliche Aquarellzeichnung, welche ihn selber auf der Zobeljagd darstellte. — Von der köstlichsten Wirkung ist das Titelblatt eines Haushaltungsbuches, welches im Allgemeinen an die Formen des Landhäuschens erinnert, das sich Schwind im schlichten Holzbaustil am westlichen Ufer des Starnbergersee's nach eigenen Entwürfen erbaute. Da sehen wir Speisekammer und Keller mit allem gefüllt, was das Herz einer sorgsamen Hausfrau erfreuen mag, Arme am Ueberfluß theilnehmen, das Kind auf dem Schooße der Mutter tanzen, Wäschermädchen, Bäcker- und Metzgerbursche die Freitreppe hinauf- und hinabeilen, in der Mitte des häuslichen Heerdes die heilige Flamme lodern, oben aber die wackere Hausfrau und Mutter sorglich über der Verbuchung von Einnahmen und Ausgaben sitzen. Wenn die

Bilder der h. Familie und der Gottesmutter mit dem Kinde am Hause mit Blumenkränzen geschmückt sind, so ist das nicht der malerischen Wirkung wegen, sondern der Ausfluß einer tiefreligiösen Empfindung, welche des großen Meisters ganzes Wesen durchdrang, und welche er ebenso wenig verhehlte, wie er damit prunkte.

Zu diesen Gelegenheitsgedichten Schwind's gehört auch eine Anzahl von Entwürfen für Brunnen und Denkmäler.

Einen der ersten Plätze nimmt der Entwurf eines Brunnens ein, welcher der deutschen Musik gewidmet sein sollte und der eine Germania, von den ganzen Figuren Beethoven's und Mozart's, sowie von den Büsten Haydn's, Schubert's und Lachner's umgeben zeigt, die aus dem Borne der deutschen Musik schöpfen. Dann ein Denkmal Franz Schubert's von ganz unschätzbarem Werthe, und eins für Spaun, dessen Buch über Heinrich von Osterdingen mit Recht so hoch geschätzt wird. Speziell an seine geliebte Vaterstadt Wien dachte der Künstler, als er seinen Mozartbrunnen entwarf, der die Stadt Wien mit der Mauerkrone auf dem Haupte zeigt, deren Bügelspitze den Stephansthurm trägt. Sie krönt die Harfe Mozart's, dessen Relief die Brunnensäule schmückt, während Schwäne den lebendigen Quell in das Becken entsenden.

Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt sein, daß sich Schwind öfter mit Entschiedenheit gegen die Unsitte aussprach, Künstler und Gelehrte auf Denkmälern in ganzer Figur darzustellen, ohne Rücksicht darauf, ob die Eigenart ihrer äußeren Erscheinung sich dafür eignet oder dem widerstrebt. Wir haben leider mehr als ein Beispiel davon erlebt, wohin Mißgriffe in dieser Beziehung führen. Oeffentliche Denkmäler sollen ja doch nicht sowohl die Gestalt des Gefeierten verewigen, als dessen Wirken dem Volke zur lebendigen Anschauung bringen.

Eine hervorragende Stellung unter den Werken Schwind's aus dem letzten Jahrzehnt nimmt ein Cyklus in Oelfarbe ausgeführter Kompositionen ein, welche der Meister Reisebilder zu nennen pflegte, und deren Stoffe er nicht minder dem realen Leben als der Phantasie entnahm.

Schwind hat sich in den Reisebildern der ersten Gattung eine ganz eigenthümliche Art von Genremalerei erfunden, welche sich wohl besser durch die Mittheilung des Stoffes einzelner von ihnen, als durch Subsumtion unter einen eigenen Gattungsbegriff erklären läßt. Hier ist es das Treiben auf einer Brücke, auf welcher eine junge Dame einem schon fernen Dampfboote sinnend nachschaut und darüber vergißt, daß Vater und Mutter ihren Weg schon fortgesetzt haben, während ein bunt gemischtes Publikum zwischen beiden Ufern des Stromes verkehrt und seinen Alltagsgeschäften nachgehend kein Auge für den Schmerz des Mädchens hat. Dann begegnen wir im Zimmer eines Junggesellen zwei lieblichen Mädchen, das eine wohl die Schwester, das andere die Geliebte des Abwesenden, welche, nach Anweisung eines Briefes desselben, auf der an der Wand hängenden Karte seine Reiseroute verfolgen. Zu dem Köstlichsten dieser Art aber gehört der Aufbruch eines jungen, auf der Hochzeitsreise begriffenen Paares, das sich in ein winkliges, herabgekommenes Landstädtchen verirrt hat und nun vom dicken Wirthe an den Wagen geleitet wird.

Ein anderer, verwandter Cyklus sind die auf Phantasien, Märchen oder Sagen zurückzuführenden Kompositionen. Da sehen wir einen streitbaren Helden, der im Mondlichte über den nächtlich stillen See dahinfährt und von geheimnißvoller Macht in die Tiefe hinabgezogen wird, in der Wasserjungfrauen ihren Reigen führen; ferner die wunderbar schönen Verkörperungen deutscher Flüsse, wie die geheimnißvolle Gestalt der Nacht, welche uns aus der vollen Mondscheibe entgegen tritt. Oder den heiligen Wolfgang, der die Teufel durch die Macht seines Gebetes zwingt, ihm beim Bau einer stattlichen Kirche mittelst Herbeischleppens

von Steinen behilflich zu sein; oder Kroko und Krokowka, den Numa und die Egeria Böhmens (Vergl. die Abbildung in Heft 2).

Für Schwind war die Kunst eines der wichtigsten Elemente des Lebens; es mußte somit auch sein sehnlichster Wunsch sein, daß sie das ganze Leben des Volkes durchdringe. Nach seiner Ueberzeugung muß die Kunst als die Pflegerin des Schönen nothwendig Gemeingut Aller sein, um veredelnd auf das Leben und Streben der Menge einzuwirken. In diesem Sinne suchte er von seinem Standpunkte aus die Kunst zu popularisiren. Hierzu sah er zwei Wege offen: die Bildung der Jugend, indem er ihren Sinn für das Schöne zugänglich und empfänglich machte, und die Belebung des ästhetischen Sinnes der Erwachsenen.

So entstanden einerseits die reizenden Zeichnungen des Meisters für Scherer's Kinderlieder und für die Münchener Bilderbogen, von denen der gestiefelte Kater, die Gerechtigkeit Gottes, der Einsiedel, die guten Freunde, Herr Winter u. A. für alle Zeiten mustergiltig bleiben werden, während die akrobatischen Spiele einen schlagenden Beweis von der Unerschöpflichkeit seiner Phantasie geben. Er stellte sich nämlich die Aufgabe, drei Akrobaten in siebzehn verschiedenen Gruppen darzustellen, wobei jedesmal je ein Kopf, eine Hand oder ein Fuß auf einen von fünfzehn a priori gegebenen Punkten fällt, ein Experiment, das er in seinen Plejaden wiederholte.

Zu Schwind's biederem Wesen paßte es auch, daß er aller Vornehmthuerei mit seiner Kunst ferne war und seine Schüler bei jeder Gelegenheit vor Künstler-Hochmuth warnte. Wie hätte er, der seinen Werth recht wohl kannte, es sonst auch ertragen, eine lange Frist hindurch — es war 1848 — auf seine Thätigkeit für die Münchener Fliegenden Blätter angewiesen zu sein?

Andererseits wandte sich Schwind zur Erreichung des oben bezeichneten Zieles mit ganzer Seele der Industrie zu. Außer den Blättern kostbarer Originalzeichnungen für industrielle und gewerbliche Zwecke, welche im Jahre 1865 die Nürnberger Kunstgewerbschule an sich brachte, hinterließ Schwind noch eine Menge anderer nicht weniger werthvoller, welche Utensilien des täglichen Lebens, zierliche Luxusgegenstände u. dgl. behandeln.

Diese Seite von Schwind's Thätigkeit ist eine so außerordentlich bedeutsame und zugleich verhältnißmäßig wenig bekannte, daß ich derselben eingehender gedenken muß.

Außer seiner sprudelnden Phantasie und seinem tiefen, sinnigen Wesen kam dem Künstler noch eine Fülle praktischer Erfahrung und Kenntniß hierbei trefflich zu statten. Industrielle und Gewerbleute wissen davon zu sagen, wie die Ausführung der geistreichsten Entwürfe nicht selten dadurch unmöglich gemacht oder doch namhaft erschwert wird, daß sich der zeichnende Künstler darüber nicht klar gewesen, mit welchem Materiale die ausführende Technik zu thun hat und welche Hilfsmittel ihr zur Erreichung ihres Zieles zu Gebote stehen. Solche Schwierigkeiten schafft Schwind nur in seltenen Ausnahmefällen; man fühlt beim Anblick fast jeden Entwurfes, daß er sich der Bedingungen für die Ausführung desselben vollständig bewußt war.

Für den schönen architektonischen Aufbau blieben ihm in den meisten Fällen Antike und Renaissance maßgebende Muster; das dekorative Element entnahm er sinnig und naturwahr dem Leben, oder er griff auch wohl in den reichen Schatz der Sage und des Volksliedes. So hüten Hunde und Nachtwächter eiserne Thürschlösser, Zwerge und Drachen eiserne Kassen. Um eine Tabaksbüchse sitzen ein Gelehrter über seinen Büchern, ein Student bei seinem Kruge Bier, ein über seiner Pfeife eingeschlafener Bauer und ein Türke, der sich träumerisch ganz dem Genusse des Rauchens hingiebt. Ein Handschuhkästchen zeigt die Dame auf dem Balkon, unter ihm den Ritter und die Worte des Dichters: „Wär' ich der Handschuh doch an ihrer Hand — Und küßte ihre Wange!" Eine Nixe mit Korallenbaum dient als

Schmuckhalter; der Pendel einer Uhr trägt die Inschrift: „Jetzt ist die angenehme Zeit“; die Gewichte zweier anderen bilden Tag und Nacht, Freud und Leid. Eine Brodschüssel, zur getriebenen Arbeit in Silber bestimmt, zeigt die Geschichte des Brodes in vier Medaillons: säende und erntende Engel, die Familie beim Tischgebet und beim Essen. Auf einem Fries für einen Thonofen sehen wir einen Bären, ein Reh und einen Hasen der Wärme zueilen und einen holzherbeitragenden Mann, der ein Haus als Hut aufgestülpt hat. Eine Fischschüssel ist mit Nereiden geschmückt, ein Toilettespiegel zeigt Aschenbrödel mit ihren beiden putzsüchtigen Schwestern, ein Spiegelrahmen umfaßt die ganze Geschichte Schneewittchens. Von einer Anzahl von Briefbeschwerern zeigt der eine einen Hausknecht, der sich bemüht, einen vollgepfropften Reisekoffer zu schließen, indem er mit dem ganzen Gewicht seines Körpers darauf kniet; ein zweiter und dritter läßt uns Falstaff unter dem Schilde und im Waschkorbe der Frau Fluth sehen; ein vierter trägt eine Brieftaube. Von mehreren originellen Schreibzeugen zeigt das eine Goethe, auf einem Säulenstumpf sitzend, einen andern als Tisch benutzend. Auch eine Reihe von Scheiben bringt die köstlichsten humoristischen Motive: ein Herr schaut, uns den Rücken zukehrend, in ein Stereoskop und hält dabei seinen Hut hinter sich, wobei der Deckel des Hutes das Schwarze in der Scheibe bildet; ein Artillerist richtet sein Geschütz gegen den Beschauer, und die Oeffnung des Rohres dient gleichfalls als Schwarz in der Scheibe. Blumentöpfe führen uns die Jahreszeiten vor; andere, für Wasserpflanzen bestimmt, sind mit Najaden geschmückt; wieder auf einem anderen erscheint der Bock als Gärtner.

Schwind war nicht sonderlich davon erbaut, wenn man ihn den Hauptvertreter der romantischen Richtung nannte, und ich erinnere mich lebhaft eines Gespräches mit ihm, in welchem er diesem Unwillen einen sehr energischen Ausdruck verlieh. Der Grund desselben lag wohl zum größeren Theile darin, daß der Meister der Ungunst gedachte, mit welcher das Publikum der nachromantischen Periode der Poesie jener Schule zu gedenken pflegt, und er beruhigte sich erst, als ich ihm in nicht leicht zu widerlegender Weise darthat, daß seine Art und Weise nichts darböte, was einem Unbefangenen Anhaltepunkte dafür gäbe, seine Werke mit manchen der romantischen Literaturperiode zusammenzuwerfen. Denn in der That zeigt die kernige Kunst Schwind's auch nicht die geringste Spur jener krankhaften Blässe, welche viele Erzeugnisse der romantischen Schule mit Recht in Mißcredit gebracht hat.

Schwind's Vorliebe für die Romantik wurzelte in dem Gefühle der Leere des alltäglichen Lebens, sobald wir dasselbe der tieferen Bedeutung seines Wesens, seiner poetischen Motive und Beziehungen entkleiden. Eine solche Leere mußte dem für das Edle und Schöne so leicht empfänglichem Gemüthe Schwind's doppelt unerträglich sein; und so war nichts natürlicher, als daß seine tiefpoetische Seele mit besonderer Vorliebe aus dem unerschöpflichen Born der Romantik schöpfte, der ihm Entschädigung bot für die nackte und ungeschminkte Prosa unserer Tage. Das hinderte indeß den jovialen Künstler nicht, daß er seiner geliebten Romantik gelegentlich selbst ein Schnippchen schlug. So vertheidigte er vor Jahren, als er sich eben mit dem Gedanken trug, die Geschichte der schönen Melusine zu bearbeiten, letztere mit dem liebenswürdigsten Humor gegen den Vorwurf, daß ihr schöner Leib durch einen Fischschwanz verunstaltet worden. Dieses Gerücht, meinte er lächelnd, sei nur durch eine poetische Lizenz entstanden, die aus dem nachschleppenden nassen Ende des eben seinem Elemente entstiegenen Weibes einen Fischschwanz gemacht. Während seine kunstgeübte Hand die Kohle über das Papier führte, demonstrirte er mit beredten Worten, wie die Sage von den Wasserjungfrauen eigentlich auf die Bewohnerinnen der Pfahlbauten zurückzuführen sei. Wer sein ernstes Gesicht dabei sah und den Meister nicht so genau kannte, daß er wußte, wie Schwind es liebte, durch Aufstellung derartiger kühner Hypothesen sich einen kleinen

Scherz zu machen, der kam wohl in starke Versuchung anzunehmen, der Meister glaube wirklich an das, was er sagte. War doch das Räthsel um so schwieriger zu lösen, als es gerade von dem Künstler aufgegeben wurde, der den Gegnern der Romantik schon so manchen scharfen Hieb versetzt hatte.

Schwind's schöpferischer Genius bewährte sich in allen seinen Werken, namentlich aber in denen, welche romantische Motive behandeln, ganz vorzüglich dadurch, daß er die gegebenen Stoffe nicht einfach durch die Mittel seiner Kunst zur Anschauung brachte, sondern vielmehr dieselben in seiner Weise, aber immer im strengsten Anschlusse an den gegebenen Stoff weiter dichtete. Das gilt namentlich von Ritter Kurt's Brautfahrt, von seinem Aschenbrödel, in welchem er Parallelstellen zu seinem Hauptstoff nicht blos aus dem deutschen Dornröschen, sondern auch aus der hellenischen Mythe von Amor und Psyche herübernahm und mit jenem in organischer Weise verband. Das gilt insbesondere auch von seinem letzten und bedeutendsten Werke, seiner Melusine, in welcher er das alte Märchen völlig umdichtete und Beziehungen erfand, welche das alte Volksbuch gar nicht kennt, die aber gleichwohl so im innersten Charakter der Sache gedacht und empfunden sind, daß jene jetzt ohne sie kaum mehr gedacht werden kann.

Die überaus reiche Phantasie des Künstlers, verbunden mit einer ungewöhnlichen Fülle künstlerischer Erfahrungen, erleichterte ihm das Schaffen außerordentlich. Dabei hatte er die Gewohnheit, Kohle und Stift erst dann zur Hand zu nehmen, wenn die Komposition, und mochte sie noch so figurenreich sein, abgeschlossen vor seinem inneren Auge stand. Es giebt wohl wenige Künstler, die bei ähnlicher Kraft des Schaffens mit so ungewöhnlicher Gewissenhaftigkeit verfahren. Einzelne Kompositionen des Aschenbrödel wurden zwei und drei Mal abgeändert und die schon fertigen als ungenügend zurückgelegt. Mit der Komposition der Melusine trug er sich seit dem Jahre 1834, und doch geschah es, daß er noch in den letzten Wochen vor deren Vollendung im Januar 1870 ein Paar Tafeln ausschied.

Schwind besaß eine ganz ungewöhnliche Kenntniß des menschlichen Körpers und folgte den Spuren der Natur überall; aber er vermied es, sich durch bloßes Abschreiben der Formen zum Kopisten herabzuwürdigen. Wo er in einem einzelnen Falle die Natur zu Rathe zog, war mehr das Auge als die nachbildende Hand thätig. Dasselbe galt auch von der animalischen und vegetabilischen Schöpfung im Allgemeinen, und so bewahrte er sich, indem er die äußeren Erscheinungen einem höchst treuen Gedächtniß einprägte, bei aller Rücksicht für die Wahrheit doch die volle Freiheit poetischen Gestaltens. Wie sehr dies auch von Nebensächlichem gilt, dafür gibt das landschaftliche Element in der Melusine einen glänzenden Beweis. Ich kann mich nicht entsinnen, in seinen zahlreichen Portefeuilles landschaftliche Studien gesehen zu haben, und ich möchte in der That daran zweifeln, daß er solche je mit Stift oder Pinsel gemacht hat. Gleichwohl sind seine Pflanzenvorgründe, Bäume und Hintergründe von einer überraschenden Wirkung, deren Grund freilich weniger in ihrer photographischen Treue, als in der poetischen Wiedergabe des Geistes in der Natur zu suchen ist.

„Sehen lernen," das war es, was er angehenden Künstlern vor Allem dringend an's Herz zu legen pflegte. Daß er dabei weniger die sklavische Nachbildung als Ziel vor Augen hatte, denn das Eindringen in das Wesen mittelst der Form, brauche ich wohl kaum zu erwähnen.

Wie sehr Schwind selber die Form im Einzelnen wie im großen Ganzen beherrschte, davon gibt jede seiner zahlreichen Kompositionen glänzendes Zeugniß. Schwind wiederholte sich nie, und es ist nichts lehrreicher, als zu sehen, in wie konsequenter Weise er die äußere Erscheinung dem Gedanken anzupassen verstand. Als Beispiele hierfür mögen seine drei bekanntesten cyklischen Arbeiten dienen.

Der durchweg heitere Stoff des Aschenbrödel tritt uns in einem Rahmen entgegen, der überaus reichen Ornamentschmuck zeigt und mit dem Grundgedanken des Märchens in Form und Farbe auf das anmuthigste zusammenstimmt: in den Zwischenfeldern der vier großen Tafeln entwickelte der Meister eine Fülle der reizendsten Motive figürlicher wie vegetabilischer Natur und kleidete das Ganze in ein prunkvoll festliches Gewand. In den sieben Raben dagegen führte er uns die Geschichte der treuen Schwester in der Form eines durch eine lange Galerie hinlaufenden Wandgemäldes vor und gab dem Ganzen den ernsten Rahmen einer mächtigen architektonischen Gliederung. In der Geschichte der schönen Melusine endlich schlug er einen ganz neuen Weg ein, den man in seiner oben erwähnten Erinnerung aus Franz Lachner's Leben vielleicht angedeutet finden könnte.

Während nämlich im Aschenbrödel ornamentale und in den sieben Raben architektonische Gliederung die Hauptabschnitte der Geschichte und der Komposition von einander trennt, und der Meister im Aschenbrödel gleich große Räume, in den sieben Raben dagegen Abtheilungen von verschiedenen Raumverhältnissen wählte, verschmähte er in der Melusine jene scharfe Begrenzung der einzelnen Theile seiner Komposition. Die Thatsachen reihen sich ununterbrochen aneinander an, und das Ganze erhält hiedurch einen wunderbar anziehenden Charakter, den ich mit dem Worte „flüssig" bezeichnen möchte. Die Uebergänge von dem einen zum anderen Motive sind ebenso kühn wie geistreich und machen überall den Eindruck der Natürlichkeit und Nothwendigkeit. Wenn wir jetzt Melusinen mit ihrem Geliebten im grünen Schatten des Waldes verkehren, unmittelbar darauf aber mit dem glänzenden Gefolge ihrer Gespielinnen zur Trauung heransprengen sehen, welche auf sonnigem Wiesenplane stattfinden soll, und wenn das Terrain für beide Theile der Erzählung nur durch ein paar mächtige Buchen abgeschieden wird, so hat diese gewissermaßen synchronistische Behandlung doch nichts, was uns im mindesten stört, erinnert uns vielmehr nur an die Uebergänge von einem Accord in den anderen, durch welche ein Tondichter den Reiz seiner Melodie erhöht.

Um unseren Meister ganz zu verstehen, muß man überhaupt in's Auge fassen, welche Stellung er zur Musik einnahm.

Schwind, dessen Vater in der Jugend ein leidenschaftlicher Geiger gewesen, erhielt schon in der Schule im „heiligen Kreuzerhofe" Unterricht im Violinspielen; dort mag das ihm innewohnende Talent für die Tonkunst wohl zuerst entwickelt worden sein, bis es sich durch seinen späteren freundschaftlichen Verkehr mit Schubert, Lachner und anderen Tondichtern weiter entfaltete. Musik war ihm unentbehrlich, und es kann dem aufmerksamen Beschauer seiner Werke kaum entgehen, wie die von Schwind selbst gewählten Stoffe sich nicht bloß wie Musik aneinander reihen, sondern oft der Musik selbst verwandt sind. Sein ganzes Leben war ihm Musik. Uebrigens pflegte er Violin- und Klavierspiel bis in seine letzten Lebenstage mit gutem Verständniß, ja er geigte, wie er lächelnd erzählte, sogar bei dem großen Musikfeste auf der Wartburg „zur allgemeinen Zufriedenheit" mit.

Von allen Tondichtern standen keine seinem Wesen näher als Beethoven und Mozart. Der erstere zählte zu jenem Kreise hochbegabter Männer, in welchem Schwind während seiner Jugendjahre lebhaft verkehrte, und wenn Schwind in seiner Natur auch nichts von der späteren Menschenscheu Beethoven's hatte, so war er ihm doch innerlichst verwandt durch den ernsten klassischen Geist, der seine Werke durchdringt. Mit Mozart aber hatte Schwind die Lebensfreudigkeit und den Humor, sowie die Vorliebe für einfache, klare und doch große Ausdrucksweise gemein.

Schwind haßte nächst dem Gemeinen nichts mehr als das Kleinliche, Gezierte, und verstand es, das einfache Motiv mit der ganzen Tiefe seines Gemüthes zu durchdringen, so

daß das scheinbar Unbedeutende unter seiner Hand Gestalt und Werth gewinnt und zum Ausdruck für eine poetische Stimmung wird, für ein Etwas, das wir selbst schon gefühlt, selbst schon erlebt zu haben glauben.

Das zeigt sich namentlich so recht in seinen Kompositionen für das Wiener Opernhaus. Was Schwind dort schuf, ist ebensowenig eine Illustration des Textes zu jenen Opern und anderen großen Tondichtungen, wie diese selbst eine Umschreibung der Libretti. Es ist vielmehr die würdige Verkörperung der Gedanken und Gestalten, zu denen die Tondichter durch den Text angeregt wurden. Daß Schwind dieses große Ziel im Auge hatte, geht auch aus der Bemerkung hervor, die er in der Zeit gesprächsweise machte, in welcher er sich mit jenen Kompositionen beschäftigte. Er beklagte sich nämlich darüber, daß es ihm so schwer werde, sich der Erinnerung an die Einzelnheiten des Textes und nicht minder der Melodien zu entschlagen, die ihn im Schaffen hindern würden.

Die Musik ist eine Kunst, welche für das Grob-Sinnliche keine Ausdrucksweise hat und das Unsittliche geradezu ausschließt; und auch darin liegt ein Element der Verwandtschaft Schwind's mit jenen großen Tondichtern. Es hat vielleicht kein Künstler lieblichere Frauengestalten geschaffen als Schwind; aber sie waren frei von jeder Sinnlichkeit, und gerade deßhalb von so echter Anmuth, wie denn überhaupt seine Kunst keusch und rein genannt werden muß, ohne deshalb asketisch zu sein. Das Höchste in dieser Beziehung leistete er wohl einerseits in seinen wenig bekannten Kompositionen aus Ariost in Hohenschwangau, andererseits und ganz vorzugsweise in seiner Melusine. In diesem Sinne ist es auch aufzufassen, wenn Schwind in seinem wahrhaft heiligen Eifer für die große Sache der Kunst gewisse Werke seiner Zeitgenossen mit der ätzenden Lauge seiner Kritik übergoß; galt es doch dem, was er als allein recht und gut erkannt hatte, und aus seinem Munde lautete das Urtheil, jene Künstler arbeiteten nicht um der Kunst, sondern um des Publikums willen, nur um so strenger.

Auch die größten Gegner des nun heimgegangenen Meisters können ihm nicht mit Grund vorwerfen, er habe je und irgend wie um die Gunst des Publikums gebuhlt. Hätte er das gewollt, es wäre wahrhaftig nicht sein Schade gewesen; aber er hatte lediglich die Kunst im Auge, wiewohl er sich klar bewußt war, daß er sich mit dieser Anschauung selbst isolire. Dieses Bewußtsein, das Rechte zu wollen, half ihm auch über die Bitterkeit des Gedankens hinaus, von Männern unterschätzt zu werden, von denen er ein Verständniß seines Wesens wohl hätte erwarten dürfen; er müßte aber nicht ein so warm fühlender Mensch gewesen sein, wie er es war, um nicht den Stachel länger in sich zu fühlen. Wer konnte es ihm dann verübeln, wenn er in gerechter Entrüstung die scharfe Geißel des Witzes schwang?

Leute, deren ganze Kunst auf der Palette sitzt, glauben etwas Großes zu sagen, wenn sie auf die koloristische Schwäche Schwind's hinweisen. Ich gebe gerne zu, daß Schwind nicht im Stande gewesen wäre, eines jener koloristischen Kunststücke zu liefern, welche heutzutage in der öffentlichen Meinung so hoch stehen. Ich erlaube mir aber auch die Behauptung, daß er sich im entgegengesetzten Falle nie dazu hergegeben hätte. Lag auch seine Maltechnik weit von dem ab, was man derzeit unter Malerei versteht, so paßte seine leichte prunklose Farbengebung doch innerlichst zu der einfachen Art seiner Zeichnung, und über mehreren seiner Werke ist eine so wohlthuende Harmonie der Farbe ausgegossen, daß ihn seine Gegner wohl darum beneiden dürfen. Das gilt namentlich von seinen sieben Raben und von einer neuen Bearbeitung des Aschenbrödel in Aquarell, welche in den letzten Jahren entstand und ganz neue Motive bringt.

Weit näher als die Technik der Oelmalerei lag Schwind die des Fresko.

Die Gründe hierfür liegen in seiner ganzen Richtung und brauchen kaum weiter ausgeführt zu werden. Doch muß ich des Verdienstes Erwähnung thun, das sich der Meister durch eine Verbesserung dieser Technik erwarb, indem er die auf den nassen Kalk aufzutragenden Farben einfach mit Wasser verdünnte und den bisher üblichen Zusatz von Kalk vermied. Dadurch erreichte er eine früher nicht gekannte Klarheit und Durchsichtigkeit der Farbe bei größerer Dauerbarkeit. Fremde Künstler interessirten sich vielfach für die Sache, in München dagegen dürfte sie nur Wenigen bekannt sein.

Schwind wirkte seit dem Jahre 1847 als Professor an der Akademie zu München, vereinigte aber nur wenige Schüler um sich, unter denen in erster Linie Naue, Barth, Moßdorf und Ille zu nennen sind. Aber auch diese kann man nicht als seine Schüler im gewöhnlichen Sinne des Wortes bezeichnen. Was ihn gerade zu dem Meister machte, der er war: die Tiefe seines poetischen Gemüthes, die Innigkeit der Empfindung, die Eigenart seiner Lebensanschauung, sie ließen sich so wenig lehren, wie die Leichtigkeit, den Gebilden seiner Phantasie Gestalt zu geben: Schwind war so entschieden eigenartig, daß derjenige unzweifelhaft einen Mißgriff beging, der den Versuch machte, ihn nachzuahmen. Und was vollends die Technik betraf, so schlug der wohl einen für die Gegenwart nicht allzu glücklichen Weg ein, der in seine Fußtapfen trat. Seine Anschauungen über Kunst erlaubten ihm nicht, nach einem Ziele zu streben, das darin besteht, binnen Jahresfrist aus einem nicht ganz unbrauchbaren Menschen das zu machen, was man in unseren Tagen einen Künstler zu nennen liebt. Wenn es aber die Aufgabe eines Lehrers ist, seine Schüler durch Anregung zum eigenen Nachdenken zum Höchsten zu führen und ihnen durch die Schönheit der Natur wie durch die Werke der besten Meister aller Zeiten den richtigen Weg zu weisen, auf ihren Verstand wie auf ihr Gemüth veredelnd einzuwirken, — dann muß Schwind unter den ersten Lehrern der Kunst genannt werden. Daß übrigens nur Jene vollen Gewinn aus seiner Unterweisung ziehen konnten, welche sich das Technische und Handwerksmäßige bereits vollständig zu eigen gemacht, bedarf wohl keiner Erörterung.

Von seinen Schülern waren es namentlich die vier Obengenannten, die er allmählich zu Freunden erhob, die längere Zeit hindurch fast jeden Abend an dem gastlichen Tische des Meisters saßen, der ihnen vor dem gemeinsamen Nachtmahle zwanglose Vorträge zu halten liebte. Schwind ließ grundsätzlich den Schüler bei der ersten Arbeit, leichte Correcturen ausgenommen, selbständig zu Werke gehen, um seine Eigenthümlichkeiten und Neigungen so wie sein Können zu studiren. War auch seine Correctur eine geradezu rücksichtslose, so war sein Lob gleichfalls ohne Rückhalt, und er konnte sich tagelang in Gedanken mit den Arbeiten seiner Schüler beschäftigen. Großen Werth legte er auf die Draperie, von welcher er zu sagen pflegte, sie gehe von denselben Grundsätzen aus, wie der Organismus des menschlichen Körpers. Immer drang er auf Ernst in der Kunst und haßte alles Unklare. So bemerkte er einmal: „Wenn man, was man spricht, nicht so redet, daß jedes Wort einfach und klar ist, so daß man das Ganze nicht als vollkommenen Satz aufschreiben kann — so ist das Geschwätz, und dasselbe ist in der Kunst der Fall. Der Ernst ist die Hauptsache." Als die Malerei, der er folge, bezeichnete er seinen Schülern die deutsche, und als Grund derselben die Glasmalerei, die Tempera- und die Fresko-Malerei aber als die eigentliche Malerei.

Der Umgang mit Schwind gehörte zu dem Anregendsten, was man sich denken kann. Der Meister, der in seiner Jugend eine strengwissenschaftliche Bildung genossen, hatte im späteren Leben keine Gelegenheit versäumt, sich fortzubilden, und es gab kaum eine Sphäre des menschlichen Wissens und Könnens, in welcher Schwind's empfänglicher Geist sich nicht bewegt hätte. Sein scharfer Verstand, sein reiches Wissen, die ihm in ungewöhnlich hohem

Grade eigene Gabe, das Erkannte sich zu assimiliren, sein schlagender Witz und sein gemüthvoller Humor, verbunden mit tiefer Innigkeit der Empfindung gaben tausend Fäden in seine Hand, an denen das Gespräch hin und wieder lief. Da gab es auch gar oft ein wahres Feuerwerk von „Witzfunken und Gedanken-Raketen," und niemand konnte sich der Bewunderung eines Mannes verschließen, dessen Geist wie der Sirius jeden Augenblick in anderen Farben leuchtete, ohne daß dadurch der Grundton herzlichsten Wohlwollens getrübt wurde. Am Liebenswürdigsten aber trat dem Besucher der Meister in seinem Familienleben entgegen, etwa in den ländlichen Gelassen seiner kleinen Besitzung „Tanneck" am Starnberger See, die er nach der im Hochgebirge üblichen Weise als Bauernhaus herstellte.

Es ist oben gezeigt worden, wie gern Schwind die Kunst dem Leben dienstbar machte. Von Natur edel angelegt, hatte er ein treues Herz für das Volk und dasselbe bei seinen Schöpfungen immer im Auge. Das Wohl und Wehe seines Vaterlandes lag ihm, dem Patrioten im edelsten Sinne des Wortes, allezeit warm am Herzen, wenn er auch nicht immer mit den Wegen einverstanden war, auf denen das Parteigetriebe die Interessen desselben verfolgte. An der Natur hing Schwind mit kindlicher Liebe, und wer ihn so recht in glücklichem Behagen sehen wollte, der mußte ihn draußen aufsuchen an den Ufern des Starnbergersees in seiner einfachen und doch so reizenden Villa mit der kleinen Stube im obern Stocke, deren einziges Fenster auf den grünen Tannenwald hinausging, und in welcher er die Geschichte der schönen Melusine im Entwurf wenigstens vollendete.

Aber wie sehr Schwind auch die Reize der Natur zu schätzen wußte, wie glücklich er sich im eng abgeschlossenen Familienkreise fühlte, so liebte er doch nicht minder das reichbewegte Leben der großen Stadt, und eine Promenade durch die volkreichen Straßen, bei welcher seinem auf das Erfassen jedes charakteristischen Momentes geübten Auge auch die unscheinbarsten Dinge nicht entgingen, gewährte ihm eben solche Erholung wie eine Wanderung durch Wald und Feld.

Schwind war in seiner Jugend schlank und beweglich, ein lustiger Gesellschafter, flotter Tänzer und Liebling der Frauen, was ihm Seitens seiner Freunde den Spitznamen Cherubin eintrug. Daß ein Mann seines Temperamentes seinerseits dem schönen Geschlechte nicht abgeneigt war, begreift sich leicht. Neben flüchtigen Beziehungen fehlte es nicht an einer ernsteren, die damit endete, daß er, der mittellose Maler, im Jahre 1828 eine heißgeliebte Braut verlassen mußte. Seine Gattin übte einen ungewöhnlichen Einfluß auf den jähen, von anstrengendem Schaffen oft überreizten Mann. Sie besaß die Gabe, ihn ruhig und liebenswürdig zu stimmen, und wer sich gut bei ihm stellen wollte, für den gab es keinen besseren Weg, als den der Aufmerksamkeit gegen seine Frau, mit deren Besitze, wie er sagte, er das Lebensglück eigentlich erst kennen gelernt. An ihrer Seite ward ihm nach seinen eigenen Worten erst klar, daß ein Leben ohne Frau nur ein halbes Leben sei. Wer seinen Schöpfungen folgt, der begegnet ihren Zügen hie und da in den Hauptpersonen, als Fürstin, Fee oder dergleichen. Schwind erlernte diesen Frauenkultus aber schwerlich aus der Lectüre der Minnesänger, wie Müller meint; derselbe war nichts Angelerntes, sondern etwas Angeborenes, die nothwendige Folge seiner ganzen, dem Idealen zugewendeten Lebensanschauung und Empfindungsweise.

Seine Beziehungen zu den hervorragendsten Zeitgenossen beschränkten sich nicht bloß auf die Künstler, unter denen ihm während der letzten Jahre außer Ludwig Richter der ihm gemüthlich nah verwandte Karl Spitzweg ungemein viel galt; er verkehrte mit Dichtern und Gelehrten, Staatsmännern und Musikern mit derselben Leichtigkeit. Am nächsten aber von allen seinen Freunden stand ihm wohl Franz Lachner.

In der Politik war Schwind entschieden conservativ. Die Bewegung des Jahres 1848

ließ ihn in die charakteristischen Worte ausbrechen: „Gottlob, daß unser Schicksal nicht in Menschentatzen, sondern in der Hand Gottes ruht.“ An Oesterreich, dem Kaiserhause und an seiner Vaterstadt Wien hing er bis an seines Lebens Ende mit allen Fibern seines Herzens. Das Attentat auf den Kaiser Franz Josef am 27. Februar 1853 erschütterte ihn mächtig. Die Ereignisse des Jahres 1866 gingen ihm nicht weniger nahe, und es bedurfte seiner ganzen eisernen Energie, um mitten im Kriegsgetümmel im neuen Opernhaus zu Wien zu schaffen, als ob es tiefster Friede wäre. Mit ganzer Seele folgte er den Thaten der deutschen Armeen in Frankreich während des Krieges 1870 und 1871, an dem 17 Verwandte seiner Frau Theil nahmen, von denen zwei an einem Tage fielen, und er begrüßte die Wiedergeburt Deutschlands auf das freudigste.

Schwind ward das beneidenswerthe Loos, heimzugehen, nachdem er das Bedeutendste geschaffen: auf dem Gipfel angelangt, ersparte ihm das Schicksal das Niedersteigen.

Die Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf.

Mit Abbildungen.

Die Aula der 1859 erbauten Düsseldorfer Realschule wurde vom Sommer 1861 an bis Frühjahr 1866 durch den Akademie-Direktor Bendemann nach dessen Entwürfen unter Mitwirkung von Carl Bertling, Roland Risse und Friedr. Gesellschap mit Wandgemälden geschmückt, deren Herstellungskosten der rheinisch-westfälische Kunstverein mit 4000 Thlrn., die Stadt Düsseldorf mit 2000 Thlrn. bestritten. Es sind circa 8′ hohe, unmittelbar unter der Decke fortlaufende Darstellungen, welche Wissenschaft, Handel, Industrie und Kunst, so weit sie für die Aufgaben einer Realschule Bedeutung haben, verherrlichen und dabei die nach diesen vier Richtungen hervorragenden deutschen Männer der Jugend als Musterbilder vorführen sollen.

Das Ganze erscheint als helle Steinwand, bestehend aus einem Sockel, auf dem sich, symmetrisch vertheilt, Pilaster erheben, die einen unmittelbar die Decke berührenden Architrav tragen: alles schmucklos. Die Hauptdarstellung ist der Ost-, Süd- und Westwand gewidmet. Die Nordseite enthält die bis zur Decke reichenden, dicht aneinander stoßenden Fenster, an jeder Seite von einer fünf Fuß breiten Backe eingefaßt. Auf der Ost- und Westwand stehen je vier, auf der längeren Südwand aber, die mit drei Eingangsthüren versehen ist, acht Pilaster, und so sind auf den beiden ersteren drei, auf der letzteren sieben zurücktretende Wandflächen gebildet. Diese dreizehn Flächen hat nun der Künstler geschickt benutzt, um seine Ideen nach den angegebenen vier Richtungen dem Beschauer vor Augen zu führen. Jede dieser Vier ist durch eine lebensgroße allegorische weibliche Figur repräsentirt, die, gleich einer thronenden Göttin, sitzend in Farben dargestellt ist und die Wandfläche zwischen je zwei Pilastern völlig ausfüllt.

Die Wandflächen neben den Hauptfiguren sind mit viereckigen, farbigen Bildern versehen, welche die Thätigkeit jeder der einzelnen Richtungen, ebenfalls allegorisch, durch Kindergruppen versinnlichen. Diese Bilder sind in die Mitte der Wandfläche so eingesetzt, daß rundum ein passender Theil unbemalt geblieben, also jedes Bild von einem Steinrahmen eingeschlossen ist.

Vor den Pilastern stehen auf einfachen, viereckigen Sockeln lebensgroße, individualisirte Standbilder, als Steinfiguren in einem etwas dunkleren Tone als die Wand gehalten; es

v. WARENDORP — IOH. G. BUESCH — F. CHR. PERTHES

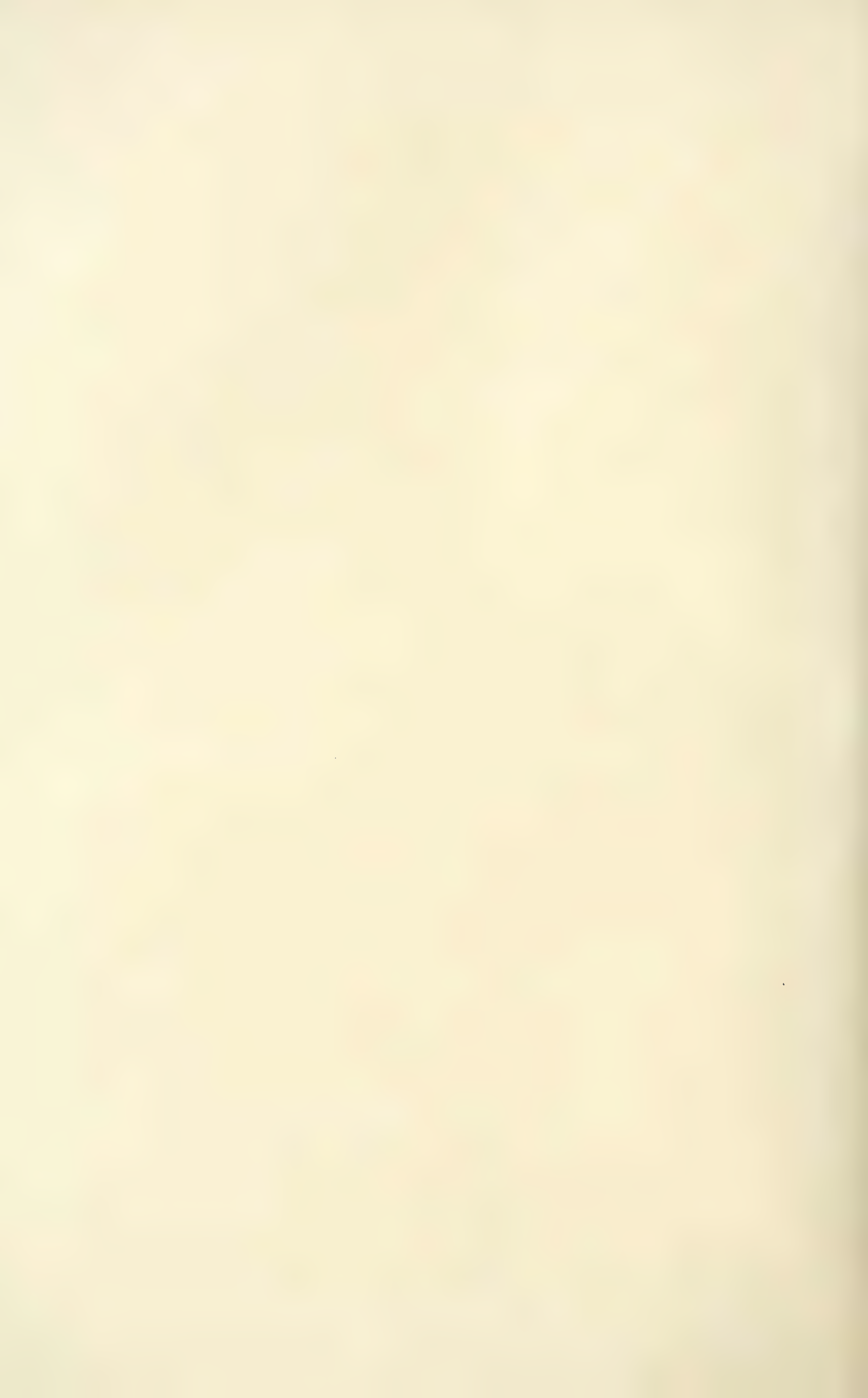
EVERH. JABACH — FRIEDR. LIST — O. G. MAASSEN

Vom Fries in der Aula der Realschule zu Düsseldorf.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



sind die Portraits von zwanzig deutschen Männern, welche am hervorragendsten in einer der vier Richtungen gewirkt haben. Diese sind so geordnet, daß die beiden Universalgenies, die Gebrüder Alexander und Wilhelm von Humboldt den Reigen an der Nordseite, auf der einen Fensterbacke beginnen, und Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven ihn auf der andern Fensterbacke schließen. Die übrigen sechzehn sind derjenigen Hauptfigur beigegeben, deren Dienste sie sich gewidmet haben.

Für das Andenken anderer hierher gehöriger Deutscher ist dadurch Raum gewonnen, daß in den Steinrahmen, oberhalb und unterhalb der Bilder, Medaillons mit Portraits ausgebauen erscheinen, wodurch noch 32 Männer verherrlicht sind. Die obern Medaillons sind durch farbige Guirlanden mit einander verbunden.

Die vier Richtungen sind in folgender Ordnung vertreten: die Wissenschaft, als Haupt- und Gesammtbegriff der geistigen Thätigkeit gedacht, beginnt auf der Ostwand; ihr folgen Handel und Industrie auf der Südwand, endlich die Poesie auf der Westwand. Jene ist durch eine ernste imponirende Gestalt repräsentirt, welche, lehrend durch Wort und Schrift, Blick und Rechte dem höheren Denken zugewendet hat. Ihr zur Seite stehen vor dem rechten Pilaster Copernicus, vor dem linken Gottfried Wilhelm von Leibnitz, auf die, an den nächsten Pilastern hinter Copernicus Kepler, hinter Leibnitz Georg v. Niebuhr folgen. (S. die Abbildung.)

Von den beiden farbigen Bildern, welche sich dieser Hauptfigur rechts und links anschließen, stellt dasjenige zwischen Kepler und Copernicus die Naturwissenschaften als das wichtigste Bildungselement der Realschule dar.

Optik, Physik, Chemie, Elektricität, Botanik, Zoologie, Mineralogie sind durch neun Kinder in Verbindung mit den ihnen beigegebenen Instrumenten verkörpert. Dieses Bild trägt auf seinem Steinrahmen die Medaillon-Portraits des Astronomen, Physikers resp. Mathematikers Carl Friedrich Gauß, des Geologen Leopold von Buch, des Physikers Otto von Guericke und des Physiologen Johannes Müller.

Auf der nächstfolgenden Wandfläche zwischen Leibnitz und Niebuhr sind die übrigen Wissenschaften: Mathematik, Geographie, Geschichte, Philosophie, Theologie, Medizin und Jurisprudenz in ähnlicher Weise dargestellt, und auf dem darum befindlichen Steinrahmen erscheinen die Portraits von Immanuel Kant, Friedr. Aug. Wolf, Joh. Heinrich Pestalozzi und Karl Ritter.

Auf der Südwand ist oberhalb der ersten Thür die zweite Hauptfigur, der Handel, in der Person eines nervigen Weibes dargestellt, welches entschlossenen Blickes in die Ferne schaut; das reiche Gewand, die Perlenschnüre um den Hals und Kopf verkünden den Reichthum, der in ihrem Gefolge ist.

Neben dieser Figur stehen, vor dem Pilaster rechts, der Augsburger Handelsherr Anton Fugger, links der Nürnberger Astronom, Seefahrer und Lehrer des Christoph Columbus, Martin Behaim, an die sich weiter rechts Johann Guttenberg und links Churfürst Friedr. Wilhelm v. Brandenburg, als Gründer der ersten preußischen Kolonie auf Guinea, anschließen.

Die Wandfläche zwischen Guttenberg und Fugger füllt eine liebliche Darstellung, welche symbolisch den neuen Morgen bekundet, der durch Guttenberg's Erfindung angebrochen ist; ein im Schlaf befindliches Mädchen, auf dessen Schooß ein Säugling ruht, wird von einem Knaben geweckt; ein zweiter Knabe sieht, die Hand über den Augen, nach der feurigen Morgenröthe, während ein krähender Hahn den neuen Tag verkündet und das umherliegende Gartengeräthe die zu beginnende Arbeit andeutet. Die Medaillons dieser Wandfläche zeigen die Bildnisse Lessing's und Jakob Grimm's.

Die Wandfläche links, zwischen Behaim und dem Kurfürsten schmückt ein heimkehrendes Schiff. (S. die Abbildung.) Es ist der Moment aufgefaßt, in welchem es auf der Rückkehr von fernen Eilanden, wohin es die Lehre Jesu zu ihren theils dadurch schon bekehrten, theils noch zweifelnden Einwohnern getragen hat, der deutschen Heimath zueilt. Der Lootse verkündet, indem er seine Sondirstange zurücklegt, daß jene nahe, der Steuermann durch Freudenruf, daß sie in Sicht sei; ein Theil der Matrosen stimmt jubelnd ein, andere, die Landung befördernd, legen Segel und Masten bei. Der Schiffsherr bekundet durch das Füllhorn in seiner Hand, durch die Kisten, auf denen er sitzt, und durch die Ballen, auf die er tritt, daß er reiche Ladung mitbringt. Die Heimath ist durch einen Fischer am Meeresstrande angedeutet.



In den Medaillons um dieses Bild finden sich: Bruno v. Warendorp, Johann Georg Büsch, Friedr. Christian Perthes, Everhard Jabach, Fried. List und Carl Georg Maaßen abgebildet. Der erstere war Hauptmann von 1600 Lübecker Bürgern, welche 1368 vereint mit andern Hansestädten und unterstützt durch eine Flotte der Stadt Köln gegen die dem deutschen Handel feindlichen, räuberischen und alle Bündnisse mißachtenden Dänen auszogen. Kopenhagen, Helsingoer und andere Städte am Sund, ferner die Inseln Amack, Yween und Falster wurden erobert und so 1370 ein dauernder Friede erzwungen. Bruno fiel in siegreicher Schlacht am 21. Aug. 1369, wurde in der Marienkirche zu Lübeck begraben, und sein Bildniß sammt Schild und Helm über dem Grabe aufgehangen. Büsch, bekannt durch seine Handelsschriften, ist der Stifter der ersten deutschen Handelsschule. Jabach, Re=

präsentant des großen Kölner Bankhauses, welches in Paris und Livorno seine Filialen hatte, war bekanntlich ein großer Verehrer der Künste. Er erwarb die kostbare Gemälde-Sammlung Karl's I. von England und viele andere Meisterwerke, von denen nach seinem Tode Ludwig XIV. hundert Stück ankaufen ließ, die jetzt das Pariser Louvre schmücken. Perthes ist der berühmte Buchhändler, List der Nationalökonom und Förderer der Eisenbahnen, Maaßen der preuß. Minister und Gründer des deutschen Zollvereines.

Ueber der dritten, der vorigen entsprechenden Thür der Südwand prangt die Industrie in der Gestalt einer kräftigen Jungfrau mit Spule und Haspel. Zu ihrer Seite vor den Pilastern stehen Peter Caspar Wilhelm Beuth, Direktor im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen, Gründer des Gewerbe-Instituts, und Albrecht Thaer, Gründer der rationellen Landwirthschaft und der Akademie für Landbau zu Mögelin, an die sich rechts der große König Friedrich II. und links Peter Vischer, der berühmte Nürnberger Modelleur und Erzgießer, anschließen. Die Wandfläche zwischen Friedrich II. und Beuth ist dem Bergbau und Hüttenwesen gewidmet und die sechs Medaillons auf dem Rahmen zeigen die Portraits des Optikers Joseph von Frauenhofer, des Gußstahl-Fabrikanten Friedr. Krupp, des Mineralogen Abraham Gottlob Werner, des Staatsministers und Förderers des Gemeindewesens und seiner gewerblichen Thätigkeit Carl Freiherrn vom Stein, des Erfinders der Schnellpresse Friedrich König und des Erfinders des Schraubendampfers Jacob Ressel.

Das Bild auf der Wandfläche zwischen Thaer und Vischer versinnlicht den Uebergang von dem Wirklichen in das Phantasie-Leben, welches auf der Westwand folgt; es ist zugleich das Pendant und die Fortsetzung zu dem Bilde zwischen Guttenberg und Fugger. Wie dort der Morgen, so ist hier die Nacht, die Ruhe nach gethaner Arbeit, dargestellt. Schnitter und Schnitterin ruhen auf ihren Garben, während der Genius der Poesie in die Saiten greift. Oberhalb dieses Bildes befindet sich das Portrait des Meistersängers Hans Sachs und unterhalb das von Ernst Moritz Arndt.

Die Westwand ist ganz der Ostwand entsprechend eingetheilt, die mittlere Wandfläche füllt das Bildniß der Poesie, eine liebreizende, blonde, lorbeerbekränzte Jungfrau, die Lyra zur Hand.

Vor den Pilastern neben ihr stehen rechts Goethe, links Schiller, denen sich an den folgenden Pilastern Albrecht Dürer und Peter von Cornelius anschließen.

Auf dem Bilde zwischen Dürer und Goethe vertreten vier Jünglinge die Instrumentalmusik, vier den Gesang und zwischen beiden Gruppen andere die Bildhauerei, Erzgießerei und Malerei. Die Medaillons aber zeigen die Portraits des Berliner Akademie-Direktors J. G. Schadow, Chr. Rauch's, F. H. Jacobi's und des Düsseldorfer Akademie-Direktors F. W. v. Schadow. Das Bild zwischen Schiller und Cornelius zeigt ein Quartett von vier Streichinstrumenten, die Künste der Architektur und der Mimik mit ihren Recensenten, und in den umstehenden Medaillons sind Immermann, Mendelssohn-Bartholdy, Erwin von Steinbach und Schinkel dargestellt.

Zuletzt bleibt noch eine Wandfläche zu beschreiben, welche gerade die Mitte der ganzen Komposition einnimmt, diejenige über der Mittelthür der Südwand. Hier hat Bendemann betont, daß kein Wissen, keine Arbeit ohne Recht und Gesetz dauernd bestehen können, daß beide ihnen die nöthige Ordnung, Ruhe und Sicherheit schaffen. Er drückt diesen Gedanken in einer einzigen Figur aus: durch einen reich gekleideten Genius, der seine Linke auf das Gesetzbuch stützt, welches auf seinem linken Schenkel steht, und mit der Rechten den Friedensstab hält, während auf dem Schooße drohend das Schwert der Gerechtigkeit liegt. Durch diese Attribute, durch seine Stellung in der Mitte der ganzen Komposition zwischen den Gestalten Churfürst Friedr. Wilhelm's und Friedrich's II. tritt seine Bedeutung ebenso sprechend wie vielsagend hervor.

Schließlich dürfte es nützlich sein zu bemerken, daß die Wandgemälde nicht al fresco, sondern in Oel ausgeführt und mit Wachs überzogen sind.*) **A. Fahne.**

Der „Ringkampf in Tirol" von Franz Defregger.

Radirt von W. Unger.

Von den zwei bedeutendsten Bildern des rasch zu wohlverdientem Ruhme gelangten Münchener Genremalers Franz Defregger hat das frühere, der „Speckbacher" (1869 zuerst in Wien, dann in München ausgestellt), kürzlich im Album der Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" durch Sonnenleiter's gediegenen Stich eine treffliche Publikation gefunden. Wir lassen demselben hier in W. Unger's Radirung das um zwei Jahre spätere folgen, den „Ringkampf in Tirol", eine Zierde der vorjährigen Ausstellung im Wiener Künstlerhause und gegenwärtig Eigenthum des Herrn S. Schiff in Hamburg, der uns die Veröffentlichung mit dankenswerther Liberalität gestattete.

Außer der Schärfe der Charakteristik und dem durchaus gesunden malerischen Talent war es vornehmlich der energische dramatische Zug in der Komposition, der neben dem patriotisch-historischen Interesse dem „Speckbacher" Defregger's zu seinem durchschlagenden Erfolge verhalf. Noch entschiedener ist dies bei dem „Ringkampf in Tirol" der Fall. Schon die Wahl des Moments, unmittelbar vor dem entscheidenden Griff, der dem Einen der beiden Ringer den Vortheil über den Anderen bringen wird, bekundet den geborenen Dramatiker. Und nicht minder die straffe Oekonomie des Ausdrucks und der Bewegung, mit welcher er alle Theilnehmenden auf diesen Mittelpunkt der Handlung zu richten, jeden in seiner Art und bei der mannigfaltigsten Ausprägung der verschiedenen Altersstufen, Geschlechter und Charaktere in Spannung zu halten versteht. Es ist uns wohl erlaubt, hier einige beschreibende Worte mit geringen Veränderungen zu wiederholen, die wir voriges Jahr frisch nach dem ersten Anblick des Bildes an anderer Stelle niedergeschrieben haben: „Wie zwei sprungbereite Tiger stehen sich die beiden Ringer gegenüber; noch eine Sekunde, und der Blonde hat dem Schwarzen die Arme um die Hüften geschlungen, und das Ringen beginnt. Aller Augen in der zahlreichen Versammlung der Freundschaft und Verwandtschaft richten sich auf die beiden Helden des Augenblickes. Am lebhaftesten scheint die Gruppe draller Dirnen links auf der kleinen Estrade an der Entscheidung Antheil zu nehmen; nächst den beiden Ringern fällt auch auf sie das hellste Licht, so daß wir ihnen jede Regung des Innern vom Gesichte ablesen können. Wie siegesgewiß die Augen der Einen leuchten, so daß es das Herz der theilnehmenden Freundin selbst mit Stolz erfüllt! Ehrgeizig, besorgt um das Schicksal ihres Erwählten blickt dagegen die schöne Schwarze im Hintergrunde drein, während ihre Begleiterin die Rolle der kühlen Zuschauerin spielt,

*) Diese Technik ist bei Wandgemälden auch schon von älteren Künstlern mit Erfolg angewendet, wie ich im Jahre 1842 durch eine Entdeckung in meinem Hause Roland konstatiren und der Künstlerschaft nachweisen konnte. In Folge einer Ueberlieferung, daß das ganz Innere dieses Schloßes mit Wandgemälden bedeckt sei, was zwei erhaltene Kamingemälde unterstützten, ließ ich die Wände untersuchen und fand unter einer ein- bis zweizölligen Kalkkruste, die nur durch Schabeisen und Metallbürsten entfernt werden konnte, großartige, lebensgroße Darstellungen von A. Pellegrini, A. P. Schoonjans ꝛc., alle noch so frisch, als wären sie erst gestern vollendet worden; selbst das Schaben und Bürsten hatte ihnen keinen erheblichen Schaden zugefügt. Der Wachsüberzug, der überall Schutz gewesen war, erhielt schließlich durch Haarbürsten seine volle Durchsichtigkeit wieder. Lessing, Schrödter, Fay und andere, die bis dahin al fresco gemalt hatten, erkannten, daß das Entdeckte vorzuziehen sei.

wenigstens so lange, bis die zwei anderen Bursche vor ihr, die sich schon zum Ringen fertig gemacht haben und erwartungsvoll dastehen, an die Reihe kommen. Die rechte Seite und der übrige Hintergrund des Bildes sind der lieben Dorfjugend und den erfahrenen Alten angewiesen, die mit jedem nur denkbaren Ausdruck naiver Freude und sachkundigen Interesses, leidenschaftlicher Parteinahme und ausgelassener Lust an dem männlichen Spiele die Handlung begleiten. Außer zwei halbwüchsigen Jungen mit der Hahnenfeder auf dem Hut ist namentlich der „Merker“, der dem Ringen als eine Art von Sekundant mit gespannter Aufmerksamkeit folgt, um bei jedem etwa vorkommenden Verstoß gegen die Kampfregeln dazwischen zu springen, eine Gestalt von drastischer Wirkung. Auch die komische Figur fehlt nicht: ein sanftmüthiger reisender Handwerksbursche mit wunderbarem Cylinder und lichtblauen Hosen, der zufällig des Weges kam und ganz verdonnert aus dem Dunkel des Hintergrundes den Recken zuschaut. Der feinen psychologischen Abstufung und vortrefflichen Inscenirung entspricht eine gleich sorgfältig abgewogene Vertheilung der Licht und Schattenmassen. Plastisch treten die Hauptgestalten der beiden Ringer hervor; in folgerichtiger Abtönung ordnen sich ihnen die andern Figuren unter. Die Ausführung ist breit und geistreich, aber bis in's Kleinste studirt, lebensvoll und kernig.“

Von wie allgemein menschlichem Interesse die beiden genannten Bilder auch sind, so zieht unser Künstler doch gewiß ein gutes Theil der Kraft und Sicherheit der Behandlung, in diesen wie in anderen ähnlichen Werken, aus dem lokalen und für ihn heimathlichen Charakter seiner Stoffe. Defregger ist nämlich ein geborener Tiroler und durch Erziehung und späteren Lebensgang mit dem Wesen und den Sitten seines Volks auf's innigste vertraut. Der Sohn eines Bauern zu Stronach bei Lienz, wuchs er in schlichten Verhältnissen auf und übernahm dreiundzwanzigjährig, nach dem 1858 erfolgten Tode seines Vaters, dessen Gut zur Bewirthschaftung. Nach zwei Jahren trieb ihn jedoch der unwiderstehliche Drang zur Kunst von der heimischen Scholle fort. Er überließ das Gut einem Verwandten zur Besorgung und wanderte nach Insbruck, um dort die Bildhauerkunst zu lernen. Professor Stolz nahm den jungen Mann freundlich in seine Schule auf, rieth ihm aber, in richtiger Beurtheilung seines Talents, bereits nach wenigen Monaten, zur Malerei überzugehen und stellte ihn bald darauf bei einem gemeinsamen Besuch in München Karl v. Piloty vor. Diesem verdankt Defregger, wie so manches hervorragende Talent der jüngeren Generation, seine künstlerische Ausbildung. Auf Piloty's Rath besuchte er zunächst die Gewerbeschule, darauf die untern Klassen der Münchener Akademie und reiste dann 1863 zu Studienzwecken nach Paris, wo er jedoch seine Rechnung nicht fand. 1865 kehrte er zunächst nach Tirol zurück, mit Porträts und Studien vollauf beschäftigt, und trat schließlich in Piloty's Meisterschule ein, die ihn schnell zu seinen bedeutenden Erfolgen führte. Auf die zwei ersten Bilder: „Des Försters letzte Heimkehr“ und „Junge Wilderer“ folgte der bereits erwähnte „Speckbacher“, dann „Die Erzählerin“, „Erste Dressur“, 1871 der „Ringkampf in Tirol“, ferner „Nachrichten aus Frankreich“, „Auf der Alm“ und endlich „Ein Sonntagnachmittag in der Sennhütte“. Gegenwärtig ist der Künstler mit der Vollendung des Bildes: „Die zwei Brüder“ beschäftigt.

Aus dieser emsigen Thätigkeit, welche namentlich im vorigen Jahre besonders ergiebig war, dürfen die Kunstfreunde zugleich die beruhigende Gewißheit schöpfen, daß das böse Fußleiden, das den rüstigen Mann seit einigen Monaten an's Zimmer fesselt, ihn bisher in der Ausübung seines künstlerischen Berufs nicht gehindert hat. Hoffen wir, daß die Natur des Berglandsohnes die Krankheit bald ganz überwunden, und dieses frische, blühende Talent eine recht lange Bahn schöpferischer Entwickelung noch vor sich haben möge.

C. v. L.



Das österreichische Museum für Kunst und Industrie.

I.

Der Neubau.

Mit Abbildungen.

Wien, Ende Dezember 1871.

Das österreichische Museum ist also wirklich seinen Schwesterinstituten allen vorangeeilt! Während wir noch immer vergeblich auf den ersten Spatenstich für die neue Akademie der Künste warten, und der Neubau der Universität, mit Ausnahme des vor Kurzem vollendeten chemischen Laboratoriums, in weiß Gott welchem Stadium der Vorbereitung sich befindet, hat die Schöpfung Direktor v. Eitelberger's im eigenen Hause sich schon wohnlich niedergelassen. Eine Musterausstellung österreichischer Kunstindustrie, besonders von Wien glänzend beschickt, erprobte die schönen, lichten, zweckmäßig disponirten Ausstellungsräume; die Kunstgewerbeschule hat den ihr zugewiesenen Theil des Gebäudes bezogen und erfreut sich darin eines wachsenden Zulaufs; für die beliebten Donnerstags-Vorlesungen bietet der geräumige und festlich dekorirte Saal im südlichen Flügel eine Hörern wie Vortragenden willkommene Aufnahmestätte, und während in den Ausstellungsräumen die moderne Kunstindustrie noch bis Ende Januar provisorisch die Alleinherrschaft führt, bereitet der Kustos der Bibliothek und der Kupferstichsammlung die Eröffnung der ihm zuwiesenen Säle schon für die kommenden Wochen vor. Nach Schluß der modernen Industrie-Ausstellung werden endlich auch die Hauptsammlungen des Museums aus dem alten Ballhaus in ihre neue Heimath übersiedeln.

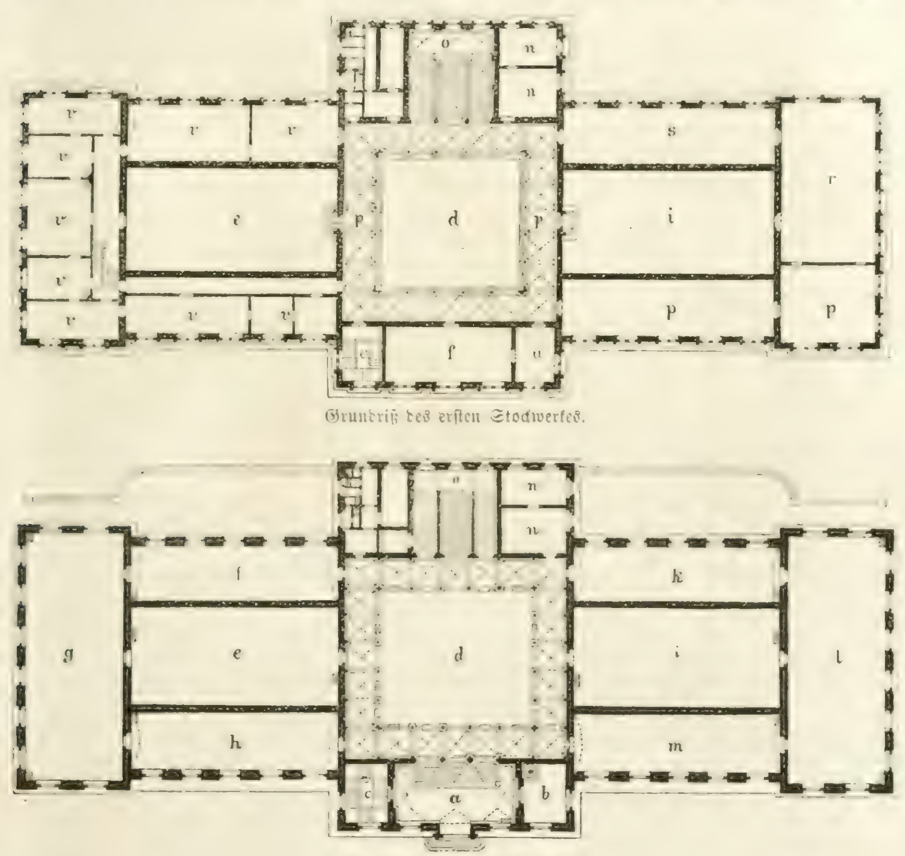
Fragt man sich, wem dieses expedite Wesen, welches die Anstalt seit ihrer Gründung charakterisirt, zu danken sei, so kann die Antwort nur lauten: in erster Linie dem rührigen, von seiner Sache ganz erfüllten, tüchtigen Direktor; und wem dies in Anbetracht der mannigfachen Gunst der Verhältnisse, deren sich das österreichische Museum zu erfreuen hatte, zu persönlich gesprochen scheint, dem wollen wir sagen: mit in erster Linie dem Umstande, daß die Leitung der Anstalt in wissenschaftlichen Händen liegt. Die bittere Nothwendigkeit, aus dem Chaos der Stilvermengung und vor der Hetzjagd der Mode Rettung zu finden, hat unsere gewerblichen Museen hervorgerufen. Die Erkenntniß, daß nur das Studium der Muster der Vergangenheit die ersehnte Hülfe bringen kann, ist die Grundlage ihrer Existenz. Damit ergiebt sich von selbst, daß hier die Wissenschaft die Tonangeberin sein muß, wie sie es, beiläufig bemerkt, aus anderen Gründen auch bei der Verwaltung aller übrigen Museen und Sammlungen sein sollte. Das rege, geistige Leben der Anstalt, ihr weiter, in's Große und Ganze der Kunst eindringender Wirkungskreis, die Liberalität gegenüber dem Publikum und den Lernenden, das ganz im Sinne der modernen Wissenschaft geordnete Katalogwesen: alle diese Eigenthümlichkeiten, wodurch sich die Anstalt von ihren älteren Verwandten so vortheilhaft unterscheidet, fließen aus der angedeuteten Quelle. Ja, es ist nicht schwer nachzuweisen, daß auch die neue Heimath, daß der Bau des neuen Museums selbst diesem Zusammenwirken von Wissenschaft und Kunst einen wesentlichen Theil seines Reizes und seiner Zweckmäßigkeit zu danken hat.

Schon der Entschluß Ferstel's, des geistvollen Urhebers der Anlage, das ganze Gewicht auf den Innenbau zu legen und auf jede landläufige Scheindurchbildung der Façade zu verzichten, war, wenn wir so sagen dürfen, ein Akt der wohlbedachten Resignation. Ferstel ist, zunächst Semper (den wir ja jetzt auch zu den Unsrigen zählen), unstreitig unser wissenschaftlich gebildetster Architekt. Sein Studium, von der mittelalterlichen Kunst ausgegangen, hat sich in den letzten Jahren, durch wiederholte Reisen und die Lehrthätigkeit am Polytechnikum angeregt und gefördert, auf alle Gebiete der antiken und modernen Kunst, soweit sie nur irgend mit der Baukunst im Zusammenhange stehen, ausgedehnt, und namentlich aus dieser gelehrten Beschäftigung mit der Kunst zog sein fein angelegter Geist für die Komposition und Ausstattung des ihm anvertrauten Werkes eine Fülle der glücklichsten Inspirationen.

Die Anordnung des Ganzen, für welche selbstverständlich die Gewinnung einer zusammenhängenden Reihe gut beleuchteter, theils großer, theils kleinerer Ausstellungsräume das erste Erforderniß war, läßt sich an der Hand unserer beigefügten Grundrisse leicht übersehen. Außer

den Ausstellungsräumen, deren verschiedene Größe zur wechselnden Anwendung von Oberlicht und Seitenlicht führte, heischte das Erforderniß der Anstalt noch Lokalitäten für die Bureaux der Direktion, die Kustoden und übrigen Beamten, einen Vorlesesaal, eine große Bibliothek mit Lese- und Zeichensaal, eine Gypsgießerei, ein photographisches Atelier, ferner für die Wohnung des Direktors und endlich für die Kunstgewerbeschule nebst deren Vorbereitungsschule, wofür eine Anzahl größerer und kleinerer Schulsäle nebst Ateliers der Professoren erforderlich waren.

Der Architekt hat alle diese Räumlichkeiten in bequemer Weise untergebracht, ohne darüber den einheitlichen Grundgedanken und die einheitliche Wirkung aus dem Auge zu verlieren. Diese concentrirt sich in dem großen, doppelgeschossigen, mit Glas gedeckten Arkadenhof, welchen man von der Straße aus geraden Wegs betritt. Das Vestibül (a) erhebt sich um mehrere Stufen über das Straßen-Niveau, und wieder um einige Stufen höher als das Vestibül liegt der Hof (d). Kaum ist man eingetreten, so sieht man auch schon die große Haupttreppe im Hintergrunde mit ihrer lichten, flachgewölbten Decke. Dieser Durchblick, genuesischen Palastmotiven auf's gelungenste nachgebildet, ist entschieden der Glanzpunkt der inneren Disposition und mußte naturgemäß auch der

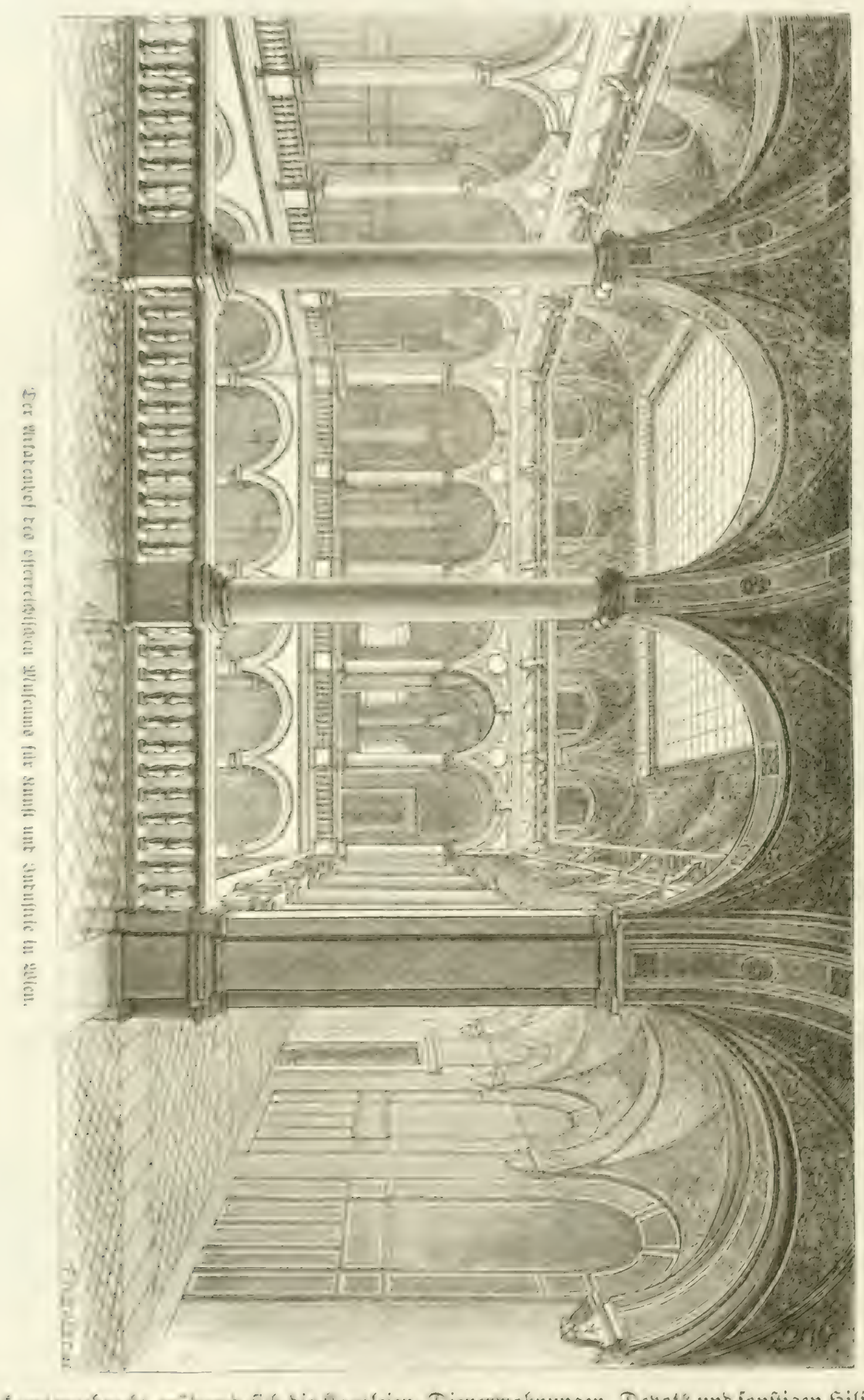


Grundriß des ersten Stockwerkes.

Grundriß des Erdgeschosses.

gleich näher zu schildernden Dekoration den meisten Spielraum darbieten. Aber nicht nur für die Queraxe des Gebäudes fällt der gedeckte Hof in die Mitte, sondern ebenso auch in der Längenrichtung bildet er den Halbirungspunkt. Hier, unter den doppelten Arkadenhallen soll eine Auswahl von Werken statuarischer Kunst, vor Allem das Beste, was an Gypsabgüssen nach der Antike zu beschaffen ist, seine Aufstellung finden. Der Kern aller wahren Kunstbildung kommt damit zu seinem vollen Rechte. In der Längenaxe, rechts und links blickend, gewahren wir sodann einerseits den Saal für architektonische Abgüsse (e) und den für textile Kunst (i). Beide gehen durch beide Geschosse hindurch und sind mit Oberlicht versehen. Vom zweiten Stockwerke der Hofarkaden aus kann man, auf die dort (bei p) angebrachten Balkons hinaustretend, in diese Säle hinunterblicken. Die übrigen kleineren Räume, die sich um den Hof und die beiden Hauptsäle herum gruppiren, haben in beiden Stockwerken Seitenbeleuchtung. Im Erdgeschosse sind es zwei Säle für Keramik (f und g), einer für Erzeugnisse moderner Kunstindustrie (h), einer für Gegenstände der kleinen Plastik, der Goldschmiedekunst u. s. w. (k), einer für Metallarbeiten (l), endlich einer für Glassachen (m). Im ersten Stockwerke kommen dazu der Sitzungssaal für das Curatorium (f), das Bureau des Direk-

ters (n), die Räume für die Bibliothek, der Vorlese- und Zeichen-Saal (r und s) und auf der anderen Seite des Gebäudes die Lokalitäten für die Kunstgewerbeschule (v). Die Specialschule für Bildhauerei und die Gypsgießerei sind im Souterrain und zwar an dessen erhöhter rückwärtiger Seite, die Direktorswohnung und die Vorbereitungsschule in dem theilweise aufgesetzten zweiten



Der Arkadenhof des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien.

Stock untergebracht, während sich die Kanzleien, Dienerwohnungen, Depots und sonstigen Hilfsräume durch die verschiedenen Geschosse vertheilt vorfinden. Die Hauptstiege (o), deren Gesammtbreite den drei mittleren Arkadenaxen entspricht, führt vom Hofe nur in den ersten Stock; dagegen stehen durch die im Vestibüle, links vom Hauptportal, mündende Schulstiege sämmtliche Geschosse mit einander in Verbindung.

Um der Feuersgefahr entgegenzuwirken, wurden die Langräume eingewölbt und, wie die Ober-

lichtsäle von dem Arkadenhofe, durch eiserne Thüren abgeschlossen. Außerdem haben sämmtliche Fenster des Erdgeschosses eisenbeschlagene Balken. Die meisten Säle tragen flache Holzdecken und zwar bis zu 32 Fuß Spannweite, zum Theil reich kassettirt, vergoldet und bemalt. Die beiden Oberlichträume dagegen und der Arkadenhof sind mittelst Eisenkonstruktion und doppeltem Glasdach gedeckt. Unsere Abbildung läßt erkennen, wie diese Glasdeckung im Hofe architektonisch gelöst ist. Ueber dem Kranzgesims der oberen Arkadenstellung wölben sich Zwickel zu dem quadratischen Rahmen der horizontalen Glasdecke empor, deren Oeffnung dadurch entsprechend verringert wird, während in den Bogenformen der Zwickel und Kappen der Rhythmus der Arkadenstellung nachklingt. Die ganze Dachkonstruktion mit den dazu gehörigen Mauer- und Gewölbtheilen wird von den schlanken Säulen und Eckpfeilern getragen, und zwar beträgt die Last, welche einer jeden Säule zugemuthet ist, die enorme Summe von 1100 Ctrn., d. i. 625 Pfd. pr. □Zoll. Es wurden deßhalb zu den Säulenschäften Monolithe aus dem ungemein festen Mauthausener Granit gewählt. Die Eckpfeiler bestehen aus Wöllerstorfer Stein, die Basen, Kapitäle, Bogenstücke, Gesimse u. dergl. aus Untersberger Marmor.

Sowie bei der Wahl des Materials überhaupt auf die größte Solidität Bedacht genommen wurde, so trägt auch die Ausführung der gesammten Dekoration den Charakter einer gediegenen, heiteren und maaßvollen Schönheit. Als tonangebend für den Stil der Dekoration wurde die italienische Frührenaissance und die ihr zu Grunde liegende Arabeskenwelt der Titusthermen festgehalten. Letztere klingt namentlich in den Wölbungen der Arkadenhallen, des Vestibüls und des Stiegenhauses durch; die Motive der italienischen Holzintarsia haben in den Räumen der Bibliothek eine reizvolle Verwendung gefunden. Unter den figürlichen Theilen der inneren Dekoration müssen in erster Linie die Freskomalereien von F. Laufberger am Spiegelgewölbe des Stiegenhauses (Venus, dem Meere entsteigend, umgeben von den Künsten), die gemalten Friesmedaillons im linken Oberlichtsaal von A. Eisenmenger und die Friesreliefs im rechten Oberlichtsaal von C. Melnitzky genannt werden. Die übrigen dekorativen Malereien wurden von Isella und Schönbrunner, die dekorativen Skulpturarbeiten von Pokorny ausgeführt. Der Stucco-Lustro und Stuckmarmor, womit die Wände des Hofs und des Treppenhauses bekleidet sind, das Marmormosaik auf dem Stiegenruheplatz und der aus Asphalt-Silice bestehende Fußboden im Vestibül und Arkadenhof sind im Gegensatze zu den lichten und zierlichen Gewölbmalereien in einer ernsten, anspruchslosen Grundfarbe gehalten, so daß die Wirkung der figürlichen Dekoration in den Innenräumen dadurch wesentlich gesteigert wird.

Durch die berechtigte Bevorzugung des Innern wurde der Außenbau des Museums auf eine noch größere Schlichtheit hingewiesen, als sie ohnehin durch das Gebot möglichster Sparsamkeit vorgeschrieben war. Das Ganze ist im Wesentlichen ein Ziegelbau von sehr einfacher Massengliederung und Profilirung. Nur der mittlere Theil mit seinen zwei Geschossen und dem durch einen Säulenvorbau markirten Hauptportal erhebt sich zu stattlicherer Wirkung. Aber beim bloßen Ziegelrohbau wollte der Architekt es doch nicht bewenden lassen. Nicht nur, daß er am Sockel und Portal, sowie an sämmtlichen Fensterumrahmungen Haustein dem Ziegel beigesellte, vor Allem griff er zum Sgraffito und zur glasirten Terracotta zurück und verlieh dadurch dem Aeußeren einen ganz eigenen, für diese Anstalt, welche dem Studium und der Wiederbelebung alter bewährter Muster und Dekorationsmethoden gewidmet ist, besonders charakteristischen Reiz. Die an Pilastern und Gesimsen sich hinziehenden Sgraffito-Ornamente, von denen unsere Kopfvignette ein Muster giebt, sind nach Laufberger's Kartons von Schönbrunner ausgeführt; die Sgraffitofriese werden unterbrochen von Inschrifttafeln und Porträtköpfen berühmter Künstler und Techniker, welche nach Art der glasirten Thonarbeiten der Familie della Robbia unter der Leitung des Chemikers Kosch in der Wienerberger Ziegelfabrik hergestellt sind. Die Porträtköpfe modellirte O. König.

So haben sich auch in der Dekoration des Aeußeren, gleichsam um den Charakter der ganzen Schöpfung gleich in ihrem Antlitz auszuprägen, Wissenschaft und Kunst die Hände gereicht und dem längst Todtgeglaubten neues zukunftverheißendes Leben eingehaucht. **C. v. L.**

Kunstliteratur.

Correggio von Julius Meyer. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 1871. 8.

Eine günstigere Empfehlung hätte sich das von Julius Meyer herausgegebene „Neue Künstlerlexikon" nicht ausstellen können, als durch die vor uns liegende Separatausgabe des Artikels über Antonio Allegri da Correggio von der Hand des Herausgebers. Das Buch ist freilich jenem Artikel gegenüber, wie wir gern anerkennen, „weiter ausgeführt und in eine freiere Form gebracht"; allein diese Aenderungen und Zusätze gehen nur eben so weit, wie es die Form einer solchen selbständig auftretenden und an ein größeres Publikum gerichteten Arbeit verlangt, und daher gebührt

dem Artikel das gleiche Lob wie dem Buche, daß wir darin die erste kritische, abschließende Arbeit über Correggio zu begrüßen haben, welche unter den wenigen wirklich guten Künstlerbiographien, die wir besitzen, einen hervorragenden Platz einnehmen wird.

Daß der Verfasser in Bezug auf klare und anschauliche Darstellungsweise, gefälligen und fließenden Stil allen Anforderungen entsprochen hat, brauche ich nur für diejenigen zu bemerken, denen seine „Geschichte der französischen Malerei seit 1789" oder seine kleineren Abhandlungen noch nicht bekannt sind. Seine Sicherheit bewährt sich hier namentlich bei der schwierigsten Aufgabe, der Schilderung und Besprechung der Werke des Künstlers; es gelingt dem Verfasser, mit künstlerischem Auge jedes Gemälde in seine einzelnen Theile zu zerlegen und kritisch zu würdigen und doch zugleich einen anschaulichen, lebendigen Eindruck des Ganzen in uns hervorzurufen.

Ein Hauptverdienst der Arbeit sehen wir in der Art der Anordnung und Behandlung des Stoffes, und gerade hierauf möchten wir deßhalb etwas näher eingehen.

Vielleicht wird es Manchem auf den ersten Blick auffällig erscheinen, daß der Verfasser jegliche historische Einleitung vermieden hat. Ich vermag darin nur einen Vorzug des Buches zu sehen. Bei einem so abgeschlossenen und im Stillen schaffenden Künstler, wie Correggio, hat dies freilich noch seinen besonderen Grund; aber ohne Zweifel leitete den Verfasser auch der Grundsatz, daß bei einer solchen Künstlermonographie der Künstler und seine Kunst den Gegenstand der Betrachtung bieten soll, und daß seine Zeit nur eben so weit mit in Betracht kommen darf, als er mit den hervorragenden Personen und Ereignissen derselben in engere Berührung tritt.

Das Buch zerfällt in zwei Theile — in die beiden Theile, in welche jede Künstlerbiographie naturgemäß zerfallen sollte: die erste Hälfte behandelt das „Leben und Schaffen des Meisters", die zweite, etwas kleinere Hälfte seine „Werke".

Dem Leben des Künstlers ist ein ausführliches Kapitel, „Die Sagen über sein Leben," vorausgeschickt. Manche Biographie bedarf einer solchen Einleitung; berechtigter als bei Correggio ist sie jedoch selten. Unser Meister, dessen ganz eigenartige Kunstweise, obgleich sie keine eigentliche Schule bildete, den Malern der italienischen Nachblüthe eines ihrer Vorbilder war, der Malerei des Rococo „geradezu als Muster" vorschwebte, wird von seinen Zeitgenossen nicht einmal erwähnt, von den wenig jüngeren Schriftstellern Lodovico Dolce und Ortensio Landi nur oberflächlich berücksichtigt; aber bereits Vasari hat die Erzählung vom Leben des Correggio durch die Anekdoten von seinem Kleinmuth, seiner Armuth und seinem schmutzigen Geiz, dem er schließlich gar sein frühes Ende verdankt haben soll, mit einem mythischen Gewebe umhüllt, an welchem die spätere Zeit noch weitergesponnen hat, und welches leider durch Oehlenschläger's unglückliches Trauerspiel „Correggio" im Publikum die allgemeinste Verbreitung und eine Art höherer Weihe erhalten hat. Um so eigenthümlicher ist die Erscheinung, daß dieselben Kunstschriftsteller, die so Weniges oder so Falsches über sein Leben berichten, seine Kunst meist so richtig und nach den verschiedensten Seiten zu würdigen wissen, daß sie dieselbe sogar zum Vorbilde ihrer eigenen Kunstrichtung nehmen; ja, unter den großen Künstlern aller Zeiten wird kaum ein Anderer, selbst von Laien, in seiner Eigenthümlichkeit und Bedeutung verhältnißmäßig so richtig verstanden, wie gerade Correggio.

Die kritische Forschung über unseren Meister beginnt erst mit Raffael Mengs; sie hat bald darauf in einer Arbeit von Tiraboschi (1786) ihre hervorragendste, in dem Werke vom Pater Pungileoni ihre umfangreichste Behandlung gefunden. Auf Grundlage der Resultate ihrer Forschungen und der von ihnen aufgefundenen Urkunden hat der Verfasser seine Schilderung vom Leben des Correggio aufgebaut, hat daraus ein klares, einfaches Charakterbild des Menschen gestaltet. Wir können ihm hier in der Entwickelung des Lebenslaufes und der künstlerischen Thätigkeit des Meisters, in deren Chronologie jetzt zum ersten Male Klarheit und Ordnung gebracht ist, nicht weiter folgen, möchten aber wenigstens das Resultat hervorheben, zu welchem der Verfasser bei der sehr eingehenden Untersuchung über die Ausbildung des Künstlers, über seine Lehrer und Vorbilder gelangt. Danach verdankt Correggio den Unterricht in den Anfangsgründen höchst wahrscheinlich seinem Oheim Lorenzo, seine weitere Fortbildung dem Modeneser Maler Francesco Bianchi; die Ausbildung seiner vollen künstlerischen Eigenthümlichkeit vollzieht sich jedoch erst unter dem Einflusse des Mantegna und Lionardo. Wie Lionardo's Kunstweise dem Correggio für seine malerische Modellirung, für sein Helldunkel als Vorbild diente, so erlangte der Meister durch das Studium nach Mantegna's Fresken in dem benachbarten Mantua seine Meisterschaft in der Beherrschung der Formen und der perspektivischen Regeln; hier nur konnte er jene Eigenthümlichkeit kennen lernen, welche den Augenpunkt im Bilde mit dem des Beschauers zusammenfallen läßt; ja, Mantegna's Fresken sowie einige Malereien aus seiner Schule im Palaste der Gonzaga gaben ihm sogar die Anregung zu seinen bekannten Fresken im Kloster von San Paolo.

Den Beschluß des ersten Theiles macht die Betrachtung über den „Charakter und die Bedeutung der Kunst des Correggio." Wir gewinnen aus den einzelnen künstlerischen Eigenthümlichkeiten ein so einheitliches, klares Gesammtbild des Meisters, der Verfasser hat seine Absicht, „die Zielpunkte und das Wesen der Malerei, so weit sie in Correggio sich aussprechen", so sehr erreicht,

daß hier wenigstens die Ergebnisse dieses hervorragendsten Kapitels des ganzen Buches einen Platz finden mögen.

Ein Grundzug von Correggio's Kunst ist die Einfachheit der Vorwürfe und die einheitliche Natur ihres Inhalts. Mit Michelangelo hat der Meister gemeinsam, daß beide „den Gegenstand ihrer Darstellung als Erscheinung, als lebendige Form fassen"; aber bei Michelangelo zeichnet sich der Inhalt durch Reichthum und Tiefe der Vorstellungen aus, während für Correggio die Einfachheit und Gleichmäßigkeit in Umfang und Ausdruck charakteristisch ist. Sein Gesichtskreis war, wie sein Leben still und klein verlief, ein beschränkter; daher lag es nicht in seinen Mitteln, einen gedankenreichen Inhalt zur Erscheinung zu bringen. Nicht die ernste Seite des Lebens, nicht das Große und Erhabene stellt unser Künstler dar, sondern die heitere Seite, die Freude und Lust des Daseins, sofern sie in ungebrochener Erscheinung unbefangen sich ausprägen, von der Heiterkeit stillen Genusses bis zum Jubel einer über das Irdische sich wegschwingenden Seligkeit. Seine Kunst, welche die eine Grundstimmung heiterer Lust in ihren verschiedenen Aeußerungen zur Erscheinung bringt, hat daher einen durchaus weltlichen Charakter, und das Leben erfaßt sie nicht in der Ruhe, sondern umgekehrt mitten in der Bewegung, und zwar in der vollsten Freiheit derselben. Correggio erschließt daher, wie kein anderer Künstler, das Wesen der Anmuth, und stattet seine meist jugendlichen Gestalten mit dem höchsten Reiz der äußeren Erscheinung aus. Aus der Wahl des Gegenstandes, aus dem einen Grundcharakter desselben ergeben sich die einzelnen künstlerischen Eigenthümlichkeiten des Meisters. Seine „Formenschönheit" ist weit entfernt von der Reinheit der Formen in den plastischen Schöpfungen der Antike; sie besteht vielmehr in dem individuell erfaßten anmuthigen Typus seiner Heimath, welchem der Künstler jedoch das ideale Gepräge einer in sich geklärten Natur aufzudrücken verstand. Es ergiebt sich daraus, daß uns seine weiblichen Gestalten, seine Kinder weit mehr befriedigen als seine Männer; dort entspricht der „Typus des Lieblichen" den Formen wie dem Charakter, hier dagegen vermissen wir, wie in den Charakteren Ernst und Einfachheit, so auch in der äußeren Erscheinung meist die nöthige Ruhe und Kraft. Jener Charakter äußeren Liebreizes, jugendlich frohen Lebens beseelt die Gestalten Correggio's, mögen sie nun der christlichen oder der heidnischen Geschichte entlehnt sein. Indem Correggio auf diese Weise „das Leben als die Freude des Daseins, auch des sinnlichen" zu dem Inhalte seiner Kunst macht, thut er unter den Künstlern Italiens den letzten entscheidenden Schritt in der „Versinnlichung der christlichen Idealwelt und bringt zugleich die Malerei zu ihren letzten Folgen". Diese Eigenthümlichkeit der Auffassung bedingt die Ausbildung des Malerischen in Correggio. Er verzichtet auf die Erzielung wahrer Monumentalität, indem er sich von den Gesetzen der architektonischen und plastischen Anordnung lossagt, verhilft aber eben dadurch der Malerei zu ihrem vollen Rechte. Erst durch Correggio wird die malerische Perspektive vollkommen ausgebildet. Die Gestalten seiner Kompositionen erscheinen jede täuschend auf einem anderen Plane im vertieften Raume. Und dieser Bewegung der Linien in der allgemeinen Gruppirung entspricht die Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit in den Stellungen und Geberden der einzelnen Figuren, deren natürliche Wirkung auf's Höchste gesteigert wird durch die Sicherheit, mit welcher der Meister den Körper in allen seinen Theilen verkürzt, und durch die Wahl des Augenpunktes im Bilde, der stets mit dem des Beschauers zusammenfällt. Solche Aufgaben fordern vom Künstler die höchste Meisterschaft in der Zeichnung; und diese ist in der That ein charakteristisches Kennzeichen des Correggio, sobald man die wesentlichen Bedingungen derselben in der Kenntniß des Körperbaues und in der Sicherheit der Bewegung, nicht aber in der Schärfe des Umrisses und dem Hervortreten des anatomischen Details erkennt. Wie durch die Zeichnung, so erreicht Correggio jene überzeugende Natürlichkeit durch die eigentlich malerischen Mittel: durch das Scheinen und Leuchten der Dinge in den Medien von Licht und Luft, das wechselnde Spiel der Formen und Farben in dieser feinen umfließenden Hülle. Er erkennt die Bedeutung des Lichts nicht nur so weit es die Form aufzeigt, sondern in dem eigenen Zauber, den es durch sein Spielen auf den Formen und Farben der Dinge hervorbringt, und wird so der eigentliche Schöpfer des Helldunkels. Ueber seinen Vorläufer Lionardo geht er hinaus, indem er zuerst die Wirkung des Lichts auch im Schatten zur Geltung bringt. An die Stelle des Linienrhythmus setzt Correggio die harmonische Bewegung von Licht und Schatten, macht diese zum leitenden Prinzip seiner Kunst. Auf diesem Wege erreicht er den höchsten Reiz in der Färbung des Fleisches, mildert dadurch die Lokalfarbe der Gewänder, der landschaftlichen Gründe, seines poetischen, von mildem, harmonischem Licht durchflossenen Waldesdunkels. Diese Eigenthümlichkeit seines Helldunkels tritt am deutlichsten hervor durch den Vergleich mit jenem zweiten großen Meister in der Kunst des Helldunkels, mit Rembrandt. In Rembrandt's Bildern dringt ein greller Lichtstrahl in die allgemeine Dunkelheit, in deren feine Abstufungen und Uebergänge das Auge nur allmählich einzudringen vermag. Bei Correggio ist Alles licht, auch die tiefsten Schatten; das heitere Spiel seines Lichts ist der Ausdruck jener heiteren Lust, jenes begeisterten Sinnenlebens, das Leib und Seele auf's engste verbunden zeigt, während Rembrandt's grell einfallende Lichtblicke durch eine rauhe Hülle in das Innere dringen, uns in das Gemüthsleben des Einzelnen, in das Leben der Familie, in den Kreis ächt germanischer

Häuslichkeit schauen lassen. Weit näher als Rembrandt steht dem Correggio im Helldunkel, in der Art der Beleuchtung der andere große Meister der niederländischen Malerei, Peter Paul Rubens. Auch bei Rubens ist Alles licht; beide Meister haben eine ähnliche Vertheilung des Lichts, einen ähnlichen Wechsel von Hell und Dunkel. Aber während Correggio die Gegensätze ausgleicht und vermittelt, stellt sie Rubens fast schroff nebeneinander, wie er auch seine Farben unvermischt und grell zusammenzustellen liebt. Beide Künstler haben zur Darstellung ihrer Kunst das bewegte Sinnenleben gewählt, aber — wenn ich mich so ausdrücken darf — der Eine die weibliche, der Andere die männliche Seite desselben: Correggio bringt die ungetrübte Freude des Lebens in ihrer vollen Anmuth, in heiterem Genusse zum Ausdruck; Rubens dagegen läßt die Bewegungen der Seele in ihrer höchsten Erregung, in ihren Kontrasten und im Kampfe gegen einander im Leben des Körpers zur Erscheinung kommen.

Die Vollendung der Malerei in Correggio's Werken war nur möglich durch die vollkommenste Herrschaft über die technischen Mittel. Neben den Venetianern hat in der That gerade Correggio der Oelmalerei in Italien ihre höchste Ausbildung gegeben.

Der Verfasser hat in seiner Charakteristik des Künstlers zugleich seine Ansichten über das Wesen der Malerei niedergelegt, mit denen wir uns nur im vollsten Maße einverstanden erklären können. Nur aus einem Standpunkte, wie er hier vertreten ist, war jene Würdigung des Correggio, ist überhaupt das richtige Verständniß der großen Koloristen der italienischen und niederländischen Schulen möglich. Dagegen glaube ich den Verfasser gegen das Lob eines sehr anerkennenden Kritikers*) verwahren zu müssen, worin sich ein völliges Mißverstehen des Verfassers wie des Correggio ausspricht. Es heißt in jener Kritik: „Daß Meyer noch weiter geht und auch die Emancipation der Malerei von der Tyrannei des jeweiligen Darstellungsstoffes vollzieht, das geht wenigstens aus Meyer's trefflichem Buche hervor, wenn er auch Konsequenzen nicht ausdrücklich anerkennen mag, zu denen doch kein Künstler so entschieden hinleitet, als gerade Correggio. Warum sagt Meyer nicht endlich einmal offen, daß auf diesen Text gar Nichts ankommt, sondern blos auf die farbige, plastische oder gar gemauerte Melodie. Jedermann weiß, daß die Wirkungen der Architektur die allgewaltigsten sind; kann man aber durch eine bloße Zusammenstellung von Quadersteinen uns erheben und befreien, warum denn nicht durch eine bloße Komposition von Farbe und Licht, dieser feinsten und geistigsten aller Materien?" Ist wirklich schon ein Haufen Quadersteine ein Kunstwerk? Gerade des Verfassers Aufsätze über die moderne Architektur von München (Grenzboten, 1863) sind gegen eine solche Auffassung und die darauf basirende Praxis gerichtet; und der unbefangene Leser kann fast aus jeder Zeile unseres Buches den feierlichen Protest gegen diese Ansicht über die Malerei herauslesen, welche unsere modernen sogenannten Koloristen verherrlichen will, welche aber in Wahrheit die Malerei von dem Begriff einer Kunst ganz entkleidet, aus dem Maler einen Anstreicher macht.

Der zweite Theil unseres Buches ist den Werken des Correggio gewidmet. Eine so ausführliche, kritische und vielseitige Besprechung der Werke eines Meisters hat wohl keine zweite Monographie aufzuweisen. Freilich begünstigte den Verfasser die geringe Zahl derselben: giebt er doch als „beglaubigt" oder „mit Grund als ächt bezeichnet" nur 35 Gemälde an, die Fresken mit eingerechnet; und an Zeichnungen, die Correggio mit urkundlicher Sicherheit zugeschrieben werden könnten, fehlt es sogar gänzlich. Wir können hier nicht in die Einzelheiten der kritischen Betrachtung eingehen, mit deren Resultaten wir uns fast überall einverstanden erklären. Aber ich möchte wenigstens auf die Art der Behandlung, auf die systematische Eintheilung hinweisen, deren Klarheit ein wesentliches Hilfsmittel für die Kritik der Werke ist. Meyer giebt zuerst das Verzeichniß der Gemälde und scheidet dieselben in ächte und angebliche. Die echten Gemälde sind eingetheilt in: 1. Fresken; erhalten — 2. Oelgemälde; beglaubigt und erhalten — 3. beglaubigt, aber nicht erhalten — 4. mit Grund als ächt bezeichnet — 5. Bilder von zweifelhafter Aechtheit, unsichere und verschollene Werke. Die angeblichen Gemälde bespricht er unter den Rubriken: 1. Bilder, deren jetziger Verbleib bekannt ist — 2. Kopien, welche für Originalarbeiten ausgegeben werden — 3. Bilder, welche verschollen sind oder deren gegenwärtiger Verbleib unbekannt ist — 4. Darstellungen, welche uns noch durch Stiche bekannt sind — 5. Skizzen und Studien. Dann folgt eine Aufzählung der Handzeichnungen, ein besonderes topographisches Verzeichniß der erhaltenen Werke, ein sehr interessantes Verzeichniß von Werken des Meisters in älteren Sammlungen, ein besonderes Kapitel über die Bildnisse des Künstlers, eine Urkundenbeilage, endlich ein Verzeichniß der Stiche, Radirungen, Lithographien und Originalphotographien (mit im Ganzen 814 Nummern).

Wenn wir dem Buche zum Schluß von ganzem Herzen eine warme Aufnahme in den weitesten Kreisen wünschen, so geschieht dies nicht nur, weil uns darin die mustergiltige Monographie eines der größten Maler geboten wird, sondern vor Allem, damit die Anschauungen über das Wesen der Malerei, die der Verfasser darin entwickelt hat, die allgemeinste Verbreitung finden mögen.

W. Bode.

*) Friedrich Pecht, Im neuen Reich, 1871. Nr. 41.







Aus dem römischen Leben.

Silhouetten von Fritz Schulze.

„Wieder einmal Rom", dächte wohl mancher unserer Leser und blätterte eilig weiter, wenn nicht der hübsche Randleisten doch einen minder flüchtigen Blick ihm abnöthigte. Und wer die graziöse Umrahmung angeschaut hat und die schmucke Wasserträgerin darunter und das schwarze Bild weiter unten (S. 137), den verlangt wohl auch zu wissen, wer denn der Schwarzkünstler sei, der von dieser jedenfalls neuen Seite Rom und die Campagna dargestellt hat.

Wer vom Corso her durch die Via del Tritone auf die Piazza Barberini kommt, den führt das erste Seitengäßchen zur Linken vor eines der vielen Künstlerateliers, an denen Rom etwa so reich ist, wie eine deutsche Kleinstadt an Pflastersteinen. Der Mann, welcher darin steht und meißelt und klopft, Büsten und Medaillons modellirt, das ist der römische Freund, mit dem ich heute, geneigter Leser, dich bekannt machen möchte, wenn du etwa ihn noch nicht kennst. Gehörst du aber zu den Vielen, welche abendlich mit ihm in rauchiger Osteria um den schweren, strohumflochtenen Fiasco gesessen, bis dieser allmählich leer wurde und der würdige Padrone den zweiten und nachmals den dritten für euch alle auf den archaisch-klotzigen Holztisch setzte, — dann denke mit mir der schönen Tage, wo unser gemeinschaftlicher Freund seine schwarzen Bilder zeichnete, indessen wir Anderen, Archäologen und sonstige Alterthumsgesellen, dazu in Worten kramten. So entstand das „schwarze Buch", worin du vielleicht und ich und so viele Andere stehen, die wohl von solcher Verewigung sich nichts träumen ließen.

Unser römischer Freund kennt Rom und die Campagna bis in die entlegensten Winkel und Wege; er studirte Menschen und Thiere bis hinab zu der mannigfachen Welt der Pflanzen, wie vielleicht kein Zweiter. Er ist eine still beobachtende Natur, ausgestattet mit der tiefen, eindrucksfähigen Auffassungsgabe des Nordländers und mit dem sicher treffenden Blicke des Bildhauers zugleich, der alle bewegliche Erscheinung in feste, dauernde Umrisse umzusetzen weiß. Und als nun seine nie versiegende Mittheilung im Freundeskreise das Dogma von der Unfehlbarkeit seiner römischen Kenntniß ausgestalten half und dazu das „schwarze Buch" sich füllte mit Gestalten aus Süd und Nord, da entstand — ich weiß nicht beim wievielsten Fiasco — der Gedanke, unser Freund möchte die Beschäftigung der Feierstunden zu einer Sammlung von Bildern verwerthen, die den Einen erfreuen könnten, wenn sie ihn an Erlebtes erinnerten, den Anderen aber vielleicht bewegen, in diese Welt der schönen Gestalten einzutreten und selbst zu sehen. Das ist die Geschichte dieser Silhouetten aus dem römischen Leben. Glaubt aber der Eine oder der Andere unter unsern Lesern über einzelne Daten dieser Geschichte anderes zu wissen oder gar selbst mit erlebt zu haben, als was er jetzt hier zusammengestellt findet, so suche er nicht mit historischer Kritik abweichende Traditionen an einander zu messen. Denn in der Stadt der sieben Hügel hat der Mythus in der

Geschichtsbildung sein Recht, heute so gut, wie in den Tagen der Könige. Der Wunsch aber, Freunde der ewigen Stadt auf die schwarzen Blätter hinzuweisen*), hat mich veranlaßt, zwei derselben in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen. Ueber die anderen genüge ein kurzer Ueberblick.

Da sind zuerst Darstellungen, welche dem Familienleben des römischen Volkes angehören, wenn man mit diesem Worte nicht gerade die bei uns geläufige Vorstellung verbindet. Ein schwer beleibter Mönch nimmt einer jungen Frau im Kreise ihrer Kinder und Hausthiere — unter diesen das Schwein an erster Stelle — die Beichte ab. Ein anderer ist in ein kinderreiches Haus eingetreten und streckt den Insassen die Büchse zum Almosen für sein Kloster entgegen. Wäscherinnen am Brunnen, Bocciaspielende Burschen und Moraspieler vertreten das Gesellschaftsleben. Ein Ballfest wird am Strande abgehalten von einem wunderbar schönen Paare; ein Junge spielt dazu die Mandoline, und ein kleinerer sitzt daneben, dem man es ansieht, daß er lieber tanzte, anstatt die Fische im Netze zu behüten. Weiter sehen wir in der Campagna den Schäfer stehen, umgeben von seinen Hunden, von Schaafen und Ziegen. Auf einem anderen Blatte melkt der Campagnole die Ziege; Weib und Kind umstehen ihn. Dort tritt eine ganze Karavane ihren Heimweg vom Felde an, Männer und Weiber mit Grasbündeln und Tragkörben auf den Köpfen. Eine andere hat zur größeren Bequemlichkeit der Hälfte ihrer Mitglieder für diese den einzigen, stets geplagten Esel in Anspruch genommen, der mit Dreien beladen an der Spitze des Zuges einher trabt. Ein Campagnole zu Pferde treibt den widerspenstigen Stier, zwei andere lassen sich im Vorüberreiten an der Osteria von einem Mädchen die Credenza reichen. Mit besonderem Interesse sehen wir auf fünf Blättern die italienischen Zugthiere: Pferd, Stier und Büffel, namentlich die Stiere, welche, vor den hohen, zweiräderigen Karren geschirrt, jene prächtige, fast möchte man sagen monumentale Erscheinung machen, die so oft den Künstlern zum Vorwurf gedient hat, von den antiken Reliefs an bis zu Genelli's bekannten Zeichnungen.

Es erfordert eine große Sicherheit der Zeichnung von Seiten des Künstlers, wenn er sich aller Mittel zur Charakteristik begiebt, welche Innenlinien und Licht und Schatten bieten, und den gesammten Ausdruck seiner Gestalten in die Umrißlinien zu legen sich zwingt. Zugleich aber muß er die Profilstellung, welche sein Zweck fordert, in diejenige Wendung zu übertragen wissen, welche uns die Absicht, die ihn doch leitete, vergessen macht. Denn wir fordern von jeder Erscheinung, daß sie auf uns den Eindruck des Zufälligen, Natürlichen mache. Ist es aber dem Künstler nicht gelungen, diese beiden Forderungen zu vermitteln, so läßt sich das an einer einzelnen Figur wohl noch übersehen, auf den Gruppenbildern aber wird dieser Mangel sofort hervortreten. Nach dem Grade dieses Gelingens stellen sich die Silhouetten Schulze's der Kritik gegenüber zwar nicht gleich dar; aber es sind doch nur wenige, an welchen wir zu tadeln wüßten.

Es liegt nahe, diese Bilder mit den Leistungen des längst anerkannten, so früh verstorbenen Meisters der Silhouette, Paul Konewka's zu vergleichen. Konewka hat durch die Wahl seiner Vorwürfe — Shakespeare, Faust, deutsches Volksleben — den großen Vortheil, seinem Publikum von vorne herein verständlich zu sein. Dieser Liebhaberwerth kann Schulze's Bildern nur dann zu Gute kommen, wenn ihnen von Seiten der Beschauer

*) Die beigefügten Holzschnitte, von denen der eine, um ihm einen günstigeren Platz anzuweisen, vom Setzer auf Seite 137 gerückt ist, geben zwei dieser Bilder im Maßstabe von etwa $1/3$ der Originalgröße wieder und zeigen in ihrer vortrefflichen Ausführung auf das Beste, wie sehr sich die ganze Sammlung, welche aus 20 Blättern besteht, zur Publikation in Holzschnitt eignen würde. Reflektanten unter den Herren Verlagshändlern wollen sich gefälligst mit dem Verleger dieser Zeitschrift (Königsstraße 3) in Beziehung setzen.

das gleiche gegenständliche Interesse entgegengebracht wird. Noch ein Punkt will bei solchem Vergleiche berücksichtigt sein, wenn er nicht ungerecht werden soll. Es ist Konewka's Stärke, die Bewegung, den zeitlich kaum zu messenden Uebergang einer Stellung in die andere, darzustellen. Diese Wahl der Stellungen, verbunden mit seinem haarscharfen Federstrich, giebt seinen Silhouetten das Ueberzeugende, Lebendige, man möchte sagen das Springende, welches ihre Betrachtung so anziehend macht. Diese Eigenschaft wird man auf Schulze's Blättern nicht in dem Maße wiederfinden, wenigstens nur auf einigen, denn die meisten zeigen uns ruhige, beschauliche Stellungen, und das hängt wieder mit der ganzen Aeußerungsweise des italienischen Volkscharakters zusammen, welcher trotz aller inneren Bewegung doch äußerlich mehr Ruhe, sei es Gravität, sei es Trägheit, zeigt. Ein Vorzug aber ist Schulze durchaus eigenthümlich: die Verwendung der ganzen, reichen Pflanzenwelt zur Umrahmung der figürlichen Darstellungen. Ich glaube, daß keiner diese Formen in ihrer Mannigfaltigkeit so getreu wiedergegeben hat, von der mächtigen, schöngeformten Blattstaude an bis herunter zu den bescheidensten Gräsern und Halmen. Zugleich aber hat er diese Naturformen so sinnvoll in den architektonischen Rahmen gefügt, welcher das Bild einschließt, daß man zweifeln kann, ob die treue Wiedergabe der Natur oder die arabeskenartige Fügung das Kunstvollere sei. Selbst die sinnige Art, wie die einzelnen Elemente, welche die Umrahmung bilden, mit dem Inhalte des Bildes verbunden sind, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die Pflanzen sind entweder nach dem Standorte gewählt, in welchen die dargestellte Scene gesetzt ist, dazwischen treibt dann allerlei Gethier sein Wesen: Molche, Vögel Insekten rc., — oder es legt sich in sie eine leise Symbolik, wie in der Umrahmung des unten (S. 137) wiedergegebenen Bildes: hier ist das Madonnenbild, welchem die Pifferari ihre Verehrung darbringen, von Rosen und Passionsblumen umrankt. Bisweilen schaut auch der schalkhafte Kommentator aus dem Rahmen hervor, wie dort, wo die Frau mit ihren Kindern und dem Hausschweine vor dem Priester steht und beichtet. Zwischen dem Geäste der Umrahmung ziehen die Spinnen ihr Gewebe, und dazwischen jagen einander kleine Schweinchen in drollig gallopirenden Sprüngen.

Zwischen Rom und Foligno im Eisenbahnwagen, der mich über die Alpen bringen sollte, genoß ich der Reisegesellschaft zweier geistlichen Herren. Der eine war klein und dürr, der andere aber von so achtbaren Verhältnissen, daß ich sofort unwillkürlich an den Priester mit dem Schweinchen denken mußte. Im Verlaufe des Gesprächs nahm ich die Mappe mit den Silhouetten aus der Reisetasche und fand an den beiden, wie ich erwartet hatte, ein äußerst dankbares Zuschauerpublikum. Mit der den Italienern eigenen, an das Kindische grenzenden Naivetät gaben sie ihrer Freude Ausdruck und sahen jedem neuen Bilde mit wirklicher Spannung entgegen. Als aber der Beichtvater an die Reihe kam, kannte ihre Freude keine Grenzen mehr. Der Dürre zog dem Beleibten den breitkrämpigen Hut vom Kopfe, um das Urbild seinem Konterfei näher zu bringen und sagte: „Das ist das wahrhaftige Original, bloß nicht ganz so schwarz!“ Und mit diesem Kunsturtheile eines Sachverständigen mögen wir füglich unsere Uebersicht über die schwarzen Bilder beschließen.

A. P.

Zur Erinnerung an Christian Morgenstern.

Mit Abbildungen.

Während die deutsche Historienmalerei der neuen Epoche durch den Umweg über die Antike zur Natur zurückzukehren bestrebt war, mußte die Landschaftsmalerei, welche sich als selbständige Kunst ja erst seit dem siebzehnten Jahrhundert entwickelt hatte, sofort unmittelbar auf die Natur zurückgreifen. Trotzdem, oder vielleicht gerade deßhalb hat die neuere Landschaftsmalerei in ihren bedeutendsten Meistern sich zu der Stufe einer reineren Vollendung emporgeschwungen als die Historienmalerei dieses Jahrhunderts, welche von ihrem Studium der Antike doch genug auf die jüngere Schwester übertrug, um auch diese eine feine und klare Linienführung in Verbindung mit ihrem ureigenen Elemente, den Licht- und Tonwirkungen, anstreben zu lassen.

Rottmann war es, welcher in seiner großartigen Wiedergabe der klassischen Mittelmeergegenden Linien- und Farbenwirkung in inniger Harmonie zur höchsten Vollendung brachte. Ihm vielfach verwandt, aber freilich so von ihm unterschieden, wie es der schlichtere und doch so bedeutungsvolle Ernst unserer deutschen Landschaft von der blendenden und schwungvolleren des Südens ist, hat Christian Morgenstern, dessen Andenken diese Zeilen gewidmet sein sollen, jene Vorzüge harmonischer Durchbildung der Licht- und Linienwirkungen unserm heimischen Boden abgewonnen und sich damit in die erste Reihe der vaterländischen Landschaftsmaler gestellt.

Christian Ernst Bernhard Morgenstern ward im Jahre 1805 zu Hamburg geboren. Schwer hing damals die Zeit über dem Vaterlande, schwer sollte sie vollends sein für den eben erst angekommenen Weltbürger, als armen Sohn armer Eltern. Sein Vater, Karl Heinrich, ernährte sich und seine aus sechs Gliedern bestehende Familie höchst kümmerlich durch ein kleines Krämergeschäft und später durch Miniaturmalerei. Die erste Jugend unseres Künstlers konnte daher gerade nicht die rosigste sein. Noth und Schrecken herrschten in der Stadt, als im Jahre 1813 der französische Marschall Davoust über Hamburg den Belagerungszustand verhängte und den grausamen Befehl erließ, Alles, was sich nicht auf eine gewisse Zeit verproviantiren könne, müsse sofort die Stadt verlassen oder werde rücksichtslos ausgestoßen werden. Hunderte armer Familien waren nicht im Stande, diesem in so kurzer Frist in Vollzug tretenden Gebote nachzukommen und fanden obdachlos auf den Wällen vor den Thoren, der Strenge des Winters preisgegeben, ihren Tod. Auch Morgenstern's Familie war nahe daran, dem schrecklichen Schicksale zu verfallen, wenn nicht auf vieles Flehen und Bitten reiche Verwandte für diese Zeit aus der Noth geholfen hätten. Mitten in diesen Wirren starb der unglückliche, schon längst kränkliche Vater an einer Erkältung, welche er sich beim Wachtdienste zugezogen hatte. Hilflos stand nun die Wittwe da mit ihren fünf kleinen Kindern. Der Jammer war groß — wer sollte den ernährenden Vater ersetzen? Vor Allem mußte für die Kinderschaar Sorge getragen werden, und mit dem jungen Christian wurde der Anfang gemacht. An einen regelmäßigen Schul-



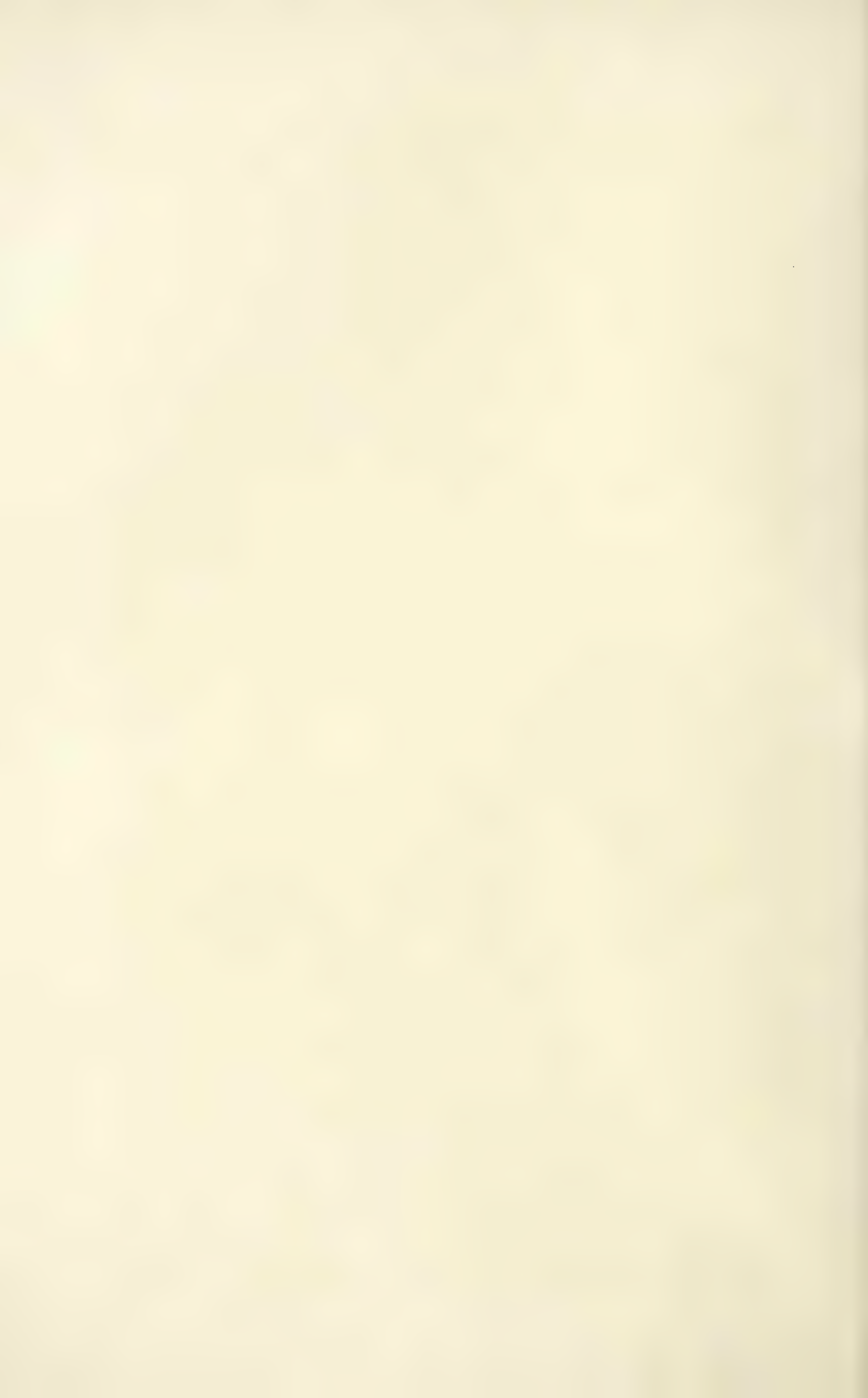
Landschafts-Skizze.

Nach einer Handzeichnung von Christian Morgenstern.

Das Original im Besitz des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrg. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



besuch für den aufgeweckten Knaben konnte nicht gedacht werden, denn er sollte ja schon Geld verdienen. Schon damals zeigte er ungeheure Lust zum Zeichnen und Malen: war ja doch der Tusch- und Malkasten mit Aquarellfarben das einzige Erbstück, welches er von seinem lieben Vater erhalten! Zu verschiedenen Handwerkszweigen vorgeschlagen, ward er stets für zu schwächlich befunden, und man zweifelte schon daran, ihn unterzubringen. Da erbot sich Professor Cornelius Suhr, dem Knaben in seinem Hause eine Stellung zu geben, ihn sogar ganz aufzunehmen und zu erhalten, wenn von seiner Seite auch etwas geleistet würde. Dieses Anerbieten ward mit offenen Händen angenommen, und so kam Morgenstern zuerst in eine dem Professor gehörige Kartenfabrik, woselbst er zu verschiedenen Verrichtungen verwandt wurde. Nach einigen Jahren, als das Kind zum Knaben herangewachsen war, durfte er lithographirte Werke koloriren, wie den „Hamburger Ausruf“ oder ein Werk mit verschiedenen Trachten. So waren unter allerlei Beschäftigungen Jahre dahingegangen, und wenn sie auch besser hätten angewendet werden können, so brachten sie doch dem jungen Christian vielen Nutzen; denn die Schule, die er bei Suhr durchmachte, war wohl in jeder Beziehung dazu geeignet, ihn für alle Fälle des Lebens abzuhärten und an Entbehrungen verschiedener Art zu gewöhnen. In seinem dreizehnten Lebensjahre nahm ihn Christoph Suhr, des ersteren Bruder, welcher ein Panorama besaß, mit auf Reisen. Er zeigte dasselbe im Jahre 1818 zuerst in Deutschland, und so sah Morgenstern auf diese Weise Aachen, Köln, Dresden, Berlin, Königsberg und kam erst im Jahre 1820 wieder zurück nach Hamburg. Die anfänglich gute Behandlung, welche ihm von Seiten Suhr's widerfuhr, fing allmählich an, immer schlechter und gröber zu werden; zu den niedrigsten Verrichtungen, die für einen Knecht eher paßten, wurde der Knabe verwendet, bekam schlechte Kost, Kleidung und Wohnung und somit ward auch der eigentliche Zweck, ihn in der Kunst zu bilden, total verfehlt, ja wohl absichtlich unterdrückt. Trotzdem ließ sich Morgenstern, der eben noch ein ganz hilfloser Junge war, bestimmen, eine abermalige Reise mit Suhr zu unternehmen und ging also im Jahre 1822 nach Rußland. Zwei volle Jahre zog er in diesem wenig erquicklichen Lande umher, hielt sich ein halbes Jahr in Petersburg, ein halbes Jahr in Moskau auf, woselbst er konfirmirt wurde, und kehrte erst im Winter 1823 wieder in die geliebte Heimath zurück. In Petersburg erfreute er sich der besonderen Gunst des damaligen russischen Centralgouverneurs, des Fürsten Miloradowitsch, welcher ihm eigenhändig einen Erlaubnißschein ausstellte, kraft dessen er überall in Rußland zu zeichnen berechtigt wurde, was ihm sonst wohl nicht möglich gewesen wäre. So sammelte er sich die verschiedensten Ansichten und Skizzen, welche, später in Privatbesitz übergegangen, leider beim Hamburger Brande zu Grunde gingen.

War das Verhältniß, in welchem Morgenstern in Folge des feindseligen Entgegenkommens mit Suhr stand, schon seit längerer Zeit gerade kein freundschaftliches mehr, so erreichte nun nach der Heimkehr die Spannung einen solchen Grad, daß es zu einem Zerwürfnisse kommen mußte. Morgenstern's kindliche Dankbarkeit und sein treffliches Gemüth wollte zuerst mit Suhr, der ihn eben doch als verlassenen Knaben aufgenommen, nicht vollständig brechen; er machte ihm die verschiedensten Vorstellungen, wie gern er ihm seine Dienste widmen wollte, wenn er ihn nur besser behandle und in der Kunst unterrichte. Suhr aber wollte von Zugeständnissen nichts wissen und erklärte rundweg, er lasse ihn aus seinem Hause nicht fort, so daß Morgenstern sich veranlaßt sah, seine Anverwandten zu Hilfe zu rufen, die ihn denn auch, nachdem Suhr die Sache bis vor den Senat gebracht hatte, glücklich aus dessen Händen entrissen.

Ein damals in Hamburg sehr bekannter Künstler, ein Mann von liebenswürdigem, trefflichem Charakter, war Siegfried Bendixen. Er besaß eine Malerschule, woselbst er

junge Leute im Figuren- wie im Landschaftsfache heranbildete; unter seine Schüler zählten Otto und Erwin Speckter, sowie der Lübecker Milde; mit ihnen schloß Morgenstern innige Freundschaft, und durch ihre Vermittlung erbot sich Bendixen, den jungen Morgenstern, nachdem er seine Kenntnisse geprüft, unentgeltlich aufzunehmen und ihn zum Künstler zu erziehen. Mit freudigem Herzen nahm Morgenstern dies Anerbieten an, in der klaren Ueberzeugung, daß erst jetzt sein eigentlicher Lebenszweck beginne, daß er erst jetzt auf jene Bahn geleitet werde, die ihm von Kindheit auf vorleuchtete, zu der er ja geboren und geschaffen war.

Mit feinfühlender Hand verstand es Bendixen, dem angehenden Künstler in seinen Neigungen und Gefühlen zu folgen, dabei aber stets eine strenge, gründliche Unterlage festzuhalten; so hatte er denn auch das Glück und die Freude, seine Bestrebungen und Mühen mit den schönsten Erfolgen gekrönt zu sehen. Daß er an Morgenstern einen fleißigen, tüchtigen Schüler hatte, dafür bürgen uns des alten Lehrers eigene Worte, welche wir einem Briefe an Morgenstern d. d. 1850 London entnehmen:

„Ich habe erfahren, daß Du mit regem Eifer tüchtige Kunstwerke lieferst; da ist der Segen „des Himmels gewiß mit Dir, was Du ja wohl verdienst, da Du immer mit unermüdetem Fleiße „den strengen Erfordernissen der Kunst nachgegangen bist. Man erreicht nur durch Ausdauer die „Palme und ich erinnere mit vielen Vergnügen die Zeiten, wo Du mir durch Dein Studium und „Deine Betriebsamkeit so viele Freude machtest, mehr wie je einer in meinem Leben, und ich bin „Dir dafür Dank schuldig."

Eine Stelle aus einem späteren Briefe 1860 lautet:

„Ich denke oft mit wahrer Freude an meinen lieben Morgenstern, als einen würdigen recht„schaffenen Künstler, der sich seinen eigenen Weg gebahnt und nur die Natur als Lehrmeisterin „anerkannt und ihr gefolgt ist: Da muß es zu etwas Gutem kommen! Du kannst mit vielem Ver„gnügen und mit gutem Gewissen auf Deine zurückgelegten Jahre zurückblicken."

Morgenstern aber urtheilte später über seinen Lehrer:

„Drei Jahre lang ertheilte mir Bendixen nicht allein den gründlichsten Unterricht, sondern „überhäufte mich auch mit wahrhaft väterlicher Freundschaft. Seine Schule konnte wohl eine „vortreffliche genannt werden, da der Lehrer auf das strengste Naturstudium hielt, auf Zeichnen „nach lebenden Modellen, wie nach Gypsabgüssen; dazu kam noch, daß Bendixen eine ausgezeichnete „Sammlung guter, alter Meister im Hause hatte, auf deren Vorzüge er stets seine Schüler auf„merksam machte und selbst dieselben copiren ließ."

Diese Worte Morgenstern's geben uns in kurzer Fassung ein Bild von dem Systeme, nach welchem Bendixen lehrte*).

In die Lehrzeit bei Bendixen fällt auch Morgenstern's Bekanntschaft mit dem holsteinischen Baron Felix von Rumohr, welcher sich des jungen Künstlers äußerst freundschaftlich annahm und ihn später sehr protegirte. Von jüngeren Bekanntschaften, die er schloß, sind besonders zu nennen Ulrich Hübbe, Wichern, der nachherige Gründer des rauhen Hauses, und Eduard Huther, mit welchem er alsbald in das innigste, bis zu seinem Tode treu bewahrte Freundschaftsverhältniß trat. Von so trefflichen Freunden, so

*) Von dem sorgfältigen Studium der Natur, deren schlichtester Erscheinung der Künstler den höchsten Reiz abzugewinnen verstand, zeugt eine aus der damaligen Zeit stammende Bleistiftzeichnung Morgenstern's im Besitze des Herrn A. C. Meyer in Hamburg, dessen Liberalität wir den danach angefertigten, diesem Aufsatze beiliegenden Holzschnitt verdanken. Das Blatt trägt die Bezeichnung d. 10. May Harvestehude 1826. Harvestehude ist ein Ort in der unmittelbaren Nähe von Hamburg; das Flüßchen auf der Zeichnung ist die Alster. Seit jener Zeit hat die Landschaft allerdings einen ganz anderen Charakter angenommen. A. d. Red.

anregenden Elementen umgeben und gefördert, konnte Morgenstern 1827 bereits mit einem Bilde, „Eichen an einem Sumpfe“, sich das v. Averhoff'sche Stipendium erwerben. Zuerst in Holstein auf Rumohr's Gute Trenthorst, dann in Norwegen sammelte er sich eine ansehnliche Mappe voll durchgebildeter Studien. Besonders in dem letztgenannten Gebirgslande, welches er, das Ränzchen auf dem Rücken, unter vielen Entbehrungen zu Fuße durchwanderte, war seine Ausbeute höchst ergiebig und erfolgreich; er berührte die Orte Fossum auf Modum, Feigum, Sogndal, Justedal, Fortundal und verschiedene andere, überall herrliche Zeichnungen mitnehmend. Mit diesem reichen, neu angesammelten Materiale begab er sich noch Ende 1827 auf die Akademie nach Kopenhagen, um daselbst seine vollständige Ausbildung zu erlangen. Er verblieb dort auch noch das Jahr 1828 und machte interessante Bekanntschaften, worunter besonders die intimeren mit den Professoren Lundt und Möller, sowie dem Etatsrathe Brun anzuführen sind. Lundt nahm ihn den Sommer über zu sich nach Friederichsdal, einer reizenden waldigen Gegend, aus welcher Morgenstern mehrere schöne Buchenstudien mitbrachte. Mehrere Bestellungen des Kronprinzen wie des ehemaligen Königs von Dänemark, welcher letztere oftmals in eigener Person ihm seine Gunst erzeigte, beschäftigten ihn den übrigen Theil seiner Kopenhagener Studienzeit; er schloß sie im December 1828 durch seine Rückkehr nach Hamburg ab. Immer lebhafter äußerte sich jetzt in dem jungen Künstler der Wunsch, sich einen festen, dauernden Wohnsitz zu gründen und Geltung und Namen in der großen Kunstwelt zu erringen. Dazu war leider Hamburg nicht geeignet, besonders Familienverhältnisse hätten dort störend auf seine Arbeiten gewirkt, und er mußte deßhalb den Blick in die Ferne schweifen lassen, um sich eine bleibende Stätte zu suchen. Bendixen wie Baron Rumohr riethen ihm München als besten Aufenthaltsort für einen jungen Künstler an. Rumohr schreibt darüber an Morgenstern d. d. 4. Oktober 1829 aus Schenkenberg (Holstein):

„Ihre Frage, wohin Sie sich wenden sollen — sicher nicht nach Berlin, wo man theurer „lebt, nichts (als Landschaftsmaler) zu studiren findet, als Nichtpreuße, nicht Schüler irgend „eines Matadors, schwer Eingang findet, wo wenig Vermögen, wenig Kunst=Luxus ist! (1829)! „Immer besser nach München: dort treffen Sie auf eine zahlreiche Künstlerschaft; aber auch auf einen „feindlichen Gegensatz aller malerischen Richtungen: zu thun, wenn Sie in Reputation stehen, „mäßig und sicher, besonders für den Kunsthandel, welcher von dort viel Stoff zieht. Als Landschafts„maler (haben Sie) ganz in der Nähe Naturschönheiten die Fülle, doch auch schlechtes Wetter genug. „Uebrigens wohlfeiles Garçonleben, obwohl etwas flotte Gesellschaft unter Künstlern und Liebhabern. „Ich kenne dort Leute, die ganz verkommen; doch liegt das vielleicht an Mangel an Talent oder an „Unstetigkeit. Ueberhaupt rathe ich Ihnen, sich wenigstens auf ein Jahr zu decken, denn soviel „braucht man, um sich bekannt zu machen, außerdem in Hamburg sich einige Bestellungen zu sichern. „In Verlegenheiten kommt man doch an der bekanntesten Stelle am besten fort. Empfehlungen „nach München fordern Sie nicht von mir, sie würden Ihnen nichts helfen. Bringen Sie aber „Rottmann meine Grüße. — Noch würde ich Dresden Berlin vorziehen: eine Zuckerbäckernatur, „der es jedoch im Einzelnen nicht an Reizen fehlt, ziemlich wohlfeil und bescheideneres Leben, wie in „München, auch schönre Bilder. — Wollen Sie aber mit Kopenhagen ganz brechen, wo Sie doch „eine gute Aufnahme gefunden haben? — In ihrem ausgestellten Bilde gefällt mir die Einheit der „Behandlung. In diesem wie in dem mir zugesandten Bilde vermisse ich ein gewisses Auseinander„gehen der Formen. Ich glaube, daß Sie's besonders in breiter entschlossener Behandlung, bei „steigender Einsicht sehr weit bringen werden.“

Diese Worte des damals im Norden hochgeschätzten Kunstfreundes und Gönners wirkten entscheidend auf Morgenstern, und im Jahre 1830, es war im Januar, schnürte er von Neuem sein Ränzel und reiste nach schwerem Abschiede von der guten Vaterstadt und der alten Mutter, die er über Alles liebte, sowie von seinen biedern Freunden und seinem Lehrer

nach Bayerns Hauptstadt, wo er, einen Dukaten als ganzes Vermögen in der Tasche, seine ehrenvolle Laufbahn begann.

In München fand Morgenstern viele Landsleute und, wie Rumohr vorausgesagt, eine lustige Gesellschaft, an die er sich Anfangs anschloß. Da sie es aber mit dem Vergnügen höher nahm als mit der Arbeit, so trennte er sich bald von ihr und suchte sich bestmöglich auf eigenen Fuß zu stellen.

Seine Auffassung der Natur, in der Richtung der niederländischen Schule, war neu und ungewohnt in München; seine wolkenreichen Lüfte zogen an und gefielen allgemein; er liebte weite Ebenen, wie sie sich um seine Vaterstadt ausbreiten, mit weiten Fernen und reichen Wolkenbildungen. So war das erste Bild, welches er im Kunstverein ausstellte, dasselbe Motiv, Lüneburger Haide, mit welchem der Künstler 1867 seine Thätigkeit beschloß.

In diesem ersten Jahre seines Münchener Aufenthaltes erhielt Morgenstern wiederholt das Aderhoff'sche Stipendium, welches er sofort zu einer Gebirgstour nach Berchtesgaden, Salzburg, Golling, Lofer verwendete und somit zum ersten Male in die großartige Alpenwelt eintrat, die er im folgenden Winter reichhaltigst ausnutzte. Ein großes Bild, „Gebirgsschlucht mit Bären", fällt in diese Zeit; es gelangte in den Besitz des Herzogs von Cambridge.

Der Kreis seiner Freunde mehrte sich rasch; in erster Reihe standen ihm Neureuther, Heinlein und Bürkel durch innige Beziehungen am nächsten. Knud Baade, sein alter Freund von Kopenhagen her, kam erst einige Jahre später nach München. Im Jahre 1832 lockte es Morgenstern abermals in's Gebirge, er brachte mehrere Wochen am Untersberge zu, ging dann nach Brannenburg und benutzte die letzten Tage des Herbstes zu einem Ausfluge mit Freund Neureuther nach Gauting an der Würm, wo er mehrere Eichengruppen mit der größten Genauigkeit zeichnete.

Morgenstern's Verhältnisse hatten sich in dieser kurzen Zeit auffallend gebessert; er konnte mit Recht unter die ersten Landschafter gerechnet werden, und sein Einkommen ermöglichte ihm, von nun an jeden Sommer auf dem Lande zuzubringen oder sonst eine Reise zu unternehmen. So führten ihn die beiden nächsten Jahre an den Bodensee und nach Königsdorf, in welch letzterem Orte er die großen, bis ins kleinste Detail ausgeführten und doch so schwungvollen Eichen und Vordergrundzeichnungen fertigte. Er arbeitete dort mit Fohr und Crola zusammen.

Bedeutungsvoll für Morgenstern, wie für die Münchener Kunst überhaupt war das Jahr 1835: König Ludwig kehrte aus Griechenland zurück und schuf, begeistert von der Antike, eine neue Aera für die bildende Kunst, so daß man ihm zurufen konnte:

„Willkommen, König! Deine Metropole
Grüßt jubelnd Dich und Deine Heldenschaar."

Mit diesem Zeitabschnitte beginnt auch Carl Rottmann's glänzende Laufbahn, welcher, aus dem Süden heimgekehrt, nun seine ruhmvolle Thätigkeit entwickelte. Um ihn und Morgenstern schlang sich das Band inniger Freundschaft, welches nur durch den Tod des ersteren Meisters gelöst wurde. Trotzdem ist nicht die Einwirkung jenes großen Genius das Charakteristische bei Morgenstern, sondern im Gegentheil die Emancipation von der Uebermacht derselben, die manche Andere zu mißglückter Nachahmung verleitete.

„Jene wohlthätige Emancipation nun von einem Stil, welcher nur für die Anschauungen „eines großen mächtigen Geistes ein passender Ausdruck war, bei kleineren Naturen aber regelmäßig „in schwerfällige, pretentiöse Laune ausartete, begann unser Meister Morgenstern zunächst damit, „daß er sich ein anderes Gebiet von Stoffen suchte und es dann mit einem durchaus verschiedenen „Geiste erfüllte, der dem südlichen Classicismus Rottmann's abgewendet, der nordischen Romantik





„zugekehrt, die Poesie nicht im rhythmischen Wohllaut, im Zeigen der Linie, sondern eher im Ver-
„stecken derselben, in der Stimmung des Lichts und der Luft, als Farbe und Helldunkel sieht, die
„überall nur ahnen und empfinden läßt, wo jener feste Gedanken, stilvolle Formen gibt. Die
„Wirkung seiner Bilder ist daher selten oder nie gewaltig packend, blendend oder schlagend, aber
„dafür wohlthuend, poetisch, still gefangen nehmend, nicht grandios, aber meist edel und gehalten,
„fein und vornehm, wie Alles harmonisch Durchgebildete und Gewählte."

„Wußte Rottmann den Reichthum der schönen Gegenden in gewählte Linien und große einfache
„Formen zusammenzufassen, ihn so zu konzentriren, daß er die überwältigendste Wirkung übte, so
„breitet Morgenstern den goldenen Schleier der Phantasie im Wolkenschatten und Sonnenglanz über
„die dunkle Haide so glücklich aus, weiß die stillen Dorfgassen so mit dem Silberglanz der Mond-
„nacht zu erfüllen, daß auch er durch den Reichthum eines Gemüthes magisch fesselt, das rastlos und
„wechselnd auf hundert Arten das Schöne erstrebt, wie die Welle bald laut rauschend, bald leise kosend
„an's Ufer schlägt."

Mit diesen Worten hat Friedrich Pecht auf die treffendste Weise den schwer zu charakterisirenden Unterschied der beiden Meister gezeichnet.

Im Jahre 1835 begab sich Morgenstern das erste Mal auf Veranlassung des Generals Weber, dessen Nichte Therese er in der Kunst unterrichtete, nach dem Elsaß, um daselbst zu Rothenberg bei Rappoldsweiler einen Studienaufenthalt zu nehmen. Die nahe liegende große Haide von St. Bild und St. Hippolyt war es besonders, die ihn dort fesselte, auch die felsigen Vogesen mit ihren dunklen Seen und romantischen Burgen. Zwei Jahre noch ging er jeden Sommer dorthin, und wir verdanken diesem Aufenthalte die zwei schönen Radirungen: „Die Ruinen der Königsburg im Elsaß" und „Der Angelfischer im Kahn", sowie eine Reihe ausgeführter Zeichnungen und trefflicher Bilder*).

Im Jahre 1839 wendete sich Morgenstern wieder der nordischen Heimath zu und machte die Rheinreise bis Düsseldorf, von wo er sich nach Hamburg wandte. Er wollte seine alte Mutter wiedersehen und hielt sich deßhalb, nachdem er ihr ein sorgenfreies Dasein geschaffen, bis zum Frühjahre 1840 in der Vaterstadt auf und kehrte dann wieder nach München zurück. In den früheren Jahren hatte unser Meister mit seinem alten Freunde Daniel Fohr zusammen gelebt, doch als er von Hamburg zurückgekehrt war, trennten sich beide, und es zog zu ihm Josef Schertel, der nachher rühmlichst bekannte Landschafter. Er wurde anfänglich als Schüler aufgenommen, doch bildete sich bald ein Freundschaftsverhältniß zwischen beiden aus, welches ähnlich dem mit Rottmann bis an's Ende unseres Künstlers den innigsten Bestand hatte.

Das Jahr 1842 führte Morgenstern an der Seite seiner Freunde Ed. Schleich und Petzl auf einer lustigen Fahrt nach Oberitalien bis Venedig und Triest, und erst im Spätherbste ward die Heimath wieder aufgesucht. Von Erfolgen war diese Reise wohl kaum gekrönt, denn es liegt weder eine Zeichnung vor, noch entstand später ein Bild, was dort empfangene Eindrücke wiedergegeben hätte. Bisher hatte Morgenstern die Berge nur in lieblicher Anschauung kennen gelernt, während er von dem großartigen Anblicke einer wilden rauhen Gebirgsnatur sich eigentlich als Nordländer keine rechte Vorstellung machen konnte. Er entschloß sich daher im Jahre 1843, im Freundeskreise das hintere Zillerthal zu besuchen, wo die ihm noch unbekannten Gletscher und Felsenmassen einen ganz überwäl-

*) Außer den genannten beiden Radirungen finden sich bei Andresen (Deutsche Malerradirer des 19. Jahrhunderts II. S. 244) noch neun andere von des Künstlers Hand verzeichnet, deren eine, für das „Album des Münchener Radirvereins" gefertigt, eine Partie aus dem Zemmgrunde im Zillerthal darstellend, wir in den Stand gesetzt sind, unsern Lesern vorzuführen. Anm. d. Red.

tigenden Eindruck auf ihn machten. Im Jahre 1849 kehrte er nochmals in dieses einsame Thal zurück, und zwar in Begleitung von Schleich, Baade und Albert Zimmermann.

Das Jahr 1846 führte ihn zum ersten Male an den Starnbergersee, welchen er später so häufig besuchte und der bis an sein Ende sein Lieblingsaufenthalt geblieben.

Der Künstler stand jetzt in der Blüthezeit seines Schaffens; er selbst spricht sich dahin aus, daß er damals einen Standpunkt erreicht zu haben glaubte, welcher seit Anbeginn sein Ziel und Trachten gewesen sei.

„Mein Leben bisher war interessant und glücklich; in München bin ich erst zum Manne gereift, „und obgleich wohl der Mensch nie aufhört zu streben, sowohl sich für seinen inneren Menschen „als wie für sein Fach zu vervollkommnen, so kann ich doch mit Gewißheit aussprechen, daß ich jetzt „nach und nach auf viele Erfahrungen gestützt zu der Erkenntniß gelangt bin, sagen zu können, was „ich eigentlich von mir und andern Menschen im Leben will; und das halte ich für ein großes „Kapital, worauf sich ein großer Theil meiner Ruhe gründet. Meine Verhältnisse sind wohl nicht „glänzend, jedoch steht es in meiner Macht, dieselben mir durch Ausübung meiner Kunst gut zu er„halten. Die Bilder, die ich male, bei deren Ausführung ich stets den rechten Weg in der Kunst „zu verfolgen suche, haben mir das Glück zu Theil werden lassen, mir einen guten Namen als Maler „festzustellen, den ich nicht allein mit allem Eifer zu erhalten, sondern auch zu verbessern suchen „werde. Es gibt unter den überall jetzt lebenden Künstlern allenthalben Leute, die den wahren Weg „in der Kunst verfolgen und auch nur deßhalb klassisch bleiben werden, weil ihre Leistungen nicht „der Mode nachhängen, sondern sich auf die Natur und einen reinen Stil stützen. Diesen gleichzu„kommen, soll mein einziges Streben sein.“

Eine Folge dieses redlichen Schaffens war, daß er von der Akademie zu München zum Ehrenmitgliede ernannt ward, was eine große Freude und ein neuer Ansporn für ihn war.

In diesen letzten Jahren war Morgenstern jedoch leider durch öfteres Unwohlsein in seiner Arbeit unterbrochen und dadurch in eine immer mehr zunehmende trübe Stimmung versetzt, wozu auch sein Alleinstehen in der Welt wohl viel beitrug. Er hatte das Junggesellenleben herzlich satt und fühlte immer mächtiger den Drang, ein eigenes Daheim sich zu gründen. Seit mehreren Jahren schon hatte er ein Fräulein Louise von Lüneschloß, die Tochter eines Offiziers aus Mannheim, im Hause des Miniaturmalers Restallino kennen gelernt, und bisher nicht in der Lage, ihr seine Hand zu bieten, entschloß er sich jetzt fest dazu und führte sie am 21. December 1844 heim. Im engsten Zusammenleben mit Restallino führte er an der Seite seiner Gattin ein überaus glückliches, zufriedenes, stilles Familienleben, welches im Jahre 1847 durch die Geburt eines Sohnes, des jetzigen Landschaftsmalers Carl Ernst Morgenstern, in ein etwas lebhafteres verwandelt wurde. Leider kehrte in diesem Jahre der leidende Zustand Morgensterns in erhöhtem Grade zurück; er hatte mit einem schweren Nervenleiden zu kämpfen, das abwechselnd bis zum Jahre 1851 dauerte und durch die unruhigen und aufgeregten politischen Zustände jener Zeit neue Nahrung erhielt. Durch längeren Landaufenthalt in Murnau, am Starnbergersee, im Gebirge besserten sich seine Gesundheitsverhältnisse nur zeitweilig und nur für den Sommer, und erst der Gebrauch des Seebades Helgoland im Jahre 1850 rief bessere Wirkungen hervor. Er gefiel sich sehr gut auf dem abgeschlossenen Eilande, ohne sich an den Schwarm der gleichgiltigen Fremden anzuschließen, „an die Stutzerwelt, wie er selbst schreibt, die immer an Glacéhandschuhen zupft, spielt, ißt, „trinkt und keinen Sinn hat für das Große und Schöne; die Unterhaltung mit einem einfachen „alten Seemann genügt mir, und ein solcher hat immer viel zu erzählen, ja soviel, daß man dicke „Bücher davon voll schreiben könnte. Gebirgsbewohner und Seeleute sind unstreitig die auf„gewecktesten Bewohner der Erde.“

Auf seiner Reise nach Helgoland berührte Morgenstern auch Leipzig, wo er sich

einige Tage aufhielt, um die Stadt und die berühmte Schletter'sche Sammlung kennen zu lernen. Nur mit Mühe gelangte er in die Galerie, da der Besitzer gerade verreist war.

„Diese Sammlung", schreibt er, „ist eine höchst kostbare und interessante, weil man berühmte „französische Bilder, niederländische und einige Düsseldorfer sieht. Die großen Landschaften von „Calame sind bei weitem nicht so besonders als ich sie mir vorgestellt; aber die Größe frappirt: „außer dem kräftigen Colorit gaben sie mir Nichts zum Lernen."

Hamburg, welches er seit zehn Jahren nicht mehr gesehen, machte einen gewaltigen Eindruck auf ihn, die Neubauten an der Alster, die feenhafte abendliche Beleuchtung erweckten in ihm Erinnerungen an die herrlichen Abende, die er in Venedig verbracht. So sehr Morgenstern indessen den heimathlichen Boden liebte, so sehr war ihm doch das nordische Wesen, welches er so gänzlich in seiner Familie eingebürgert hatte, im Norden selbst fremdartig geworden, und dem Leben in Süddeutschland hatten sich seine Gewohnheiten mehr angepaßt.

„Von Allem, was ich gesehen, erscheint mir mein München und Bayern überhaupt mit seinen „herrlichen Gegenden erst recht schön, und ich möchte um Vieles meinen Aufenthalt nicht verändern."

Mit der Rückkehr von dieser nordischen Reise beginnt bei Morgenstern eine neue Epoche seines Schaffens. Der einsam im Meere liegende Fels mit seinen zerklüfteten Wänden und ausgespülten Höhlen, die langgestreckten Sanddünen, die gewaltige Brandung begeisterten seine ohnedies so lebhafte Phantasie gewaltig, und eine Reihe der schönsten nun folgenden Werke, Mond- und Sturmnächte, sind in Helgoland konzipirt.

Auf Morgenstern's Gesundheitsverhältnisse übte das Bad keinen bedeutenden Einfluß, und erst Dachau's reine Luft stählte seine erschlaffenden Nerven auf's Neue. Seit 1852 verbrachte er im Kreise seiner Familie die Sommermonate in dieser einfachen anspruchslosen Gegend, welche allgemein als unschön verrufen war. Doch bald zeigten die vielen großartigen sowohl, als auch idyllischen Zeichnungen und Bilder, wozu der Meister hier die Anregung empfing, wie unendlich viele Schätze für das Studium hier verborgen liegen; und so kam es, daß er bald dort im Moos und in der Haide eine große Menge Landschafter und Maler aller Art nach sich gezogen hatte, sodaß man es mit Recht ihm zuschreiben kann, daß er der Erste war, welcher Münchens Hochebene wieder zu Ehren und Ansehen gebracht.

Unter andern theilte auch öfter diesen Aufenthalt mit ihm sein alter Freund Senger, Galeriedirektor in Darmstadt, welcher mit ihm in regen Briefwechsel trat, woraus einzelne Stellen treffliche Urtheile Morgenstern's über das moderne Kunsttreiben und seine eigene Technik enthalten. Er schreibt 1858:

„Es drängen sich heut zu Tage so viele bedeutende Ausstellungen, daß ein gewaltiger Techniker „und thatkräftiger Künstler dazu gehört, auch nur für die eine oder andere im Jahre Etwas von „Bedeutung zu malen, zumal wenn man immer eine Bravourarie singen soll, wie Rottmann sagte, „um Glück zu machen, wozu aber die Kraft nicht immer aushält, namentlich bei mir nicht. Ich „habe diesen Winter nur noch Wenig zu wege gebracht, für die hiesige große Ausstellung muß ich „wie die meisten Künstler schon früher gemalte Bilder aus verschiedenen Sammlungen zusammen„ziehen. Ich erwarte mir viel Schönes und Erhebendes von diesem deutschen Kunstexamen und der „brüderlichen Zusammenkunft. Schon in Stuttgart, wo ich zugegen war, war es so schön, daß ich „diese Tage nie vergessen werde."

1860: „Wie ich aus Deinen lieben Zeilen sehe, plagst und sorgst Du Dich, wie mehr oder „weniger die meisten Menschen thun, worunter die strebenden Künstler, die sich ihre Arbeiten und „deren Resultate so sehr zu Herzen nehmen, wohl obenan stehen. Was nun speciell Dich, lieber „Freund, betrifft, so ist Dein Alleinstehen als Künstler in Deiner dortigen Stellung allerdings

„eine große Schattenseite; denn wie leicht findet man durch Besprechung mit Andern den wunden „Fleck eines Bildes und bessert ihn! Was das Luftmalen betrifft, so arbeite ich und andere ungenirt „darauf herum, theils mit Dick, theils mit Dünn, jedoch fast nie mit glasigen Lasuren; ein Hauch „von Oker, lichtem und gebranntem, mit ein wenig Zusatz von Weiß, jedesmal reichlich mit Seilersirniß „versetzt, thut oft die besten Dienste. Ich nehme gewöhnlich große Borstenpinsel dazu, um solche „Uebergänge recht zu verarbeiten. Ueber graue Wolken thut auch oft eine feine Beinschwarzlasur „gut, jedoch immer recht verrieben. Asphalt habe ich aber nur bei Mondschein angewandt und letztere „Jahre gebrauche ich ihn gar nicht mehr, weil mir das braune Beinschwarz, mit Kobalt oder Oker „versetzt, hinlänglich warm und kräftig macht. In Achenbach's hier ausgestellten Bildern waren „einige unglückliche Lasuren in den Lüften sichtbar, namentlich in den auf dem Seesturm. Asphalt „benimmt das Luftige der Farben und könnte wohl nur in den dunkelsten Wolken als Lasur gut thun. „Seitdem man zu der Ansicht gelangt ist, daß alla prima nicht viel Durchgebildetes gemalt werden „kann, muß man auch in den Lüften entweder ganz oder stets theilweise nachhelfen. Auf dem Bilde „Mondschein nach Deiner Skizze habe ich schon zweimal die Lüfte gemalt, sie aber jedes Mal wieder „weggewischt; so ein einfaches Ding ist gar schwer."

Mit dem Jahre 1859 fanden Morgenstern's Aufenthalte in der Ebene ihren Abschluß, nachdem er fünf mal nach einander dorthin gezogen war, und es zog ihn einmal wieder an eine größere Wasserfläche. Der Chiemsee wurde gewählt, und dort traf er mit seinen alten Freunden Ruben und Haushofer zusammen. Verschiedene Ausflüge wurden gemacht, die sich bis an den Königsee und andrerseits bis nach Insbruck erstreckten. Am Neujahrstage 1861 hatte Morgenstern die Ehre, vom König Max zum Ritter des Verdienstordens vom h. Michael ernannt zu werden, eine glänzende Anerkennung für seine Verdienste auf dem Felde der Kunst und wieder eine neue Anregung in seinem Schaffen.

Für alle folgenden Jahre hatte sich Morgenstern den Starnbergersee zum Sommeraufenthalte erwählt, dessen malerische Ufer er innig liebte. Nicht weit von München, mitten im Kreise seiner Familie, öfters von Freunden besucht, wie Zwengauer, Ed. Schleich, Neureuther, mit denen er kleine Ausflüge in's Gebirge machte, verlebte er glückliche und in der Arbeit fruchtbare Tage an diesem See. Ehe er dann von dort wieder heimkehrte in die Stadt, machte er noch eine kleine Reise mit Frau und Sohn, und so fallen in die letzten Jahre die zwei Donaureisen von Donauwörth bis Regensburg und von Passau bis Linz, sowie eine Rundreise in der Schweiz, deren Ziel der Vierwaldstättersee war.

Morgenstern stand bereits in den sechziger Jahren und konnte mit innerer Ruhe auf ein reichbewegtes, fruchtbares und beglückendes Kunstleben zurückblicken. Er arbeitete während seinem letzteren Landaufenthalte nicht mehr so anstrengend, wie in früherer Zeit und hatte seine Freude daran, sich ein Album von kleinen Farbenskizzen nach der Natur anzulegen, welche ihm so überraschend in Effekt und Ausführung gelangen, daß sie mit zu seinen besten Leistungen zählen. Hauptsächlich Motive vom Starnbergersee wußte er in allen Stimmungen und Bewegungen so meisterhaft zu behandeln, daß es allgemein Bewunderung erregte, wie man in so kleinem Raume eine so große Naturauffassung entfalten könnte.

Am Weihnachtstage 1866 sagte er diesem schönen See auf immer Lebewohl. Die Natur, von glitzerndem Reif und Schnee bedeckt, hatte wohl ihr schönstes Kleid angezogen, um sich ihm zum Abschiede in vollster Pracht zu zeigen. Er liebte ja die Natur von ganzem Herzen; er hatte ein Auge für ihre Schönheit, nicht blos ein leibliches, sondern auch ein geistiges, die wahre, innige Empfindung.

Von diesem Tage an ward er von einem heftigen Husten befallen, der ihn fortwährend belästigte. Nichts desto weniger aber arbeitete der Künstler an großen Bildern für die Pariser Ausstellung, von denen aber leider nur eins, „Die Lüneburger Haide", zufällig

dasselbe Motiv, mit dem er zu allererst in München aufgetreten, vollendet wurde. Es ging nach seinem Tode in den Besitz des Großherzogs von Oldenburg über.

Ein Uebel, das unbemerkt schon längere Zeit an seinem Innern genagt, machte seinem reichen Leben durch einen Herzschlag am 26. Februar 1867 ein plötzliches Ende. Groß war der Schmerz seiner Familie, die an ihm einen treuen Gatten, einen liebenden, trefflichen Vater verlor; bitter das Leid seiner Freunde, denn keiner, der ihn kannte, hatte bei seinem frischen Aussehen an ein so nahes Ende geglaubt.

Es war uns vergönnt, der künstlerischen Thätigkeit Morgenstern's und ihrer Entwickelung in Kürze zu gedenken; so sei es nun auch noch gestattet, als Menschen ihm einige Worte nachzurufen. Morgenstern hatte ein weiches Gemüth, einen durch und durch edlen Charakter, welcher ihn in seiner Jugend schon vor vielem Unheil bewahrte. Er hatte einen köstlichen Humor, eine Gabe der Unterhaltung, wie man sie selten findet; überall wo er eintrat, ward er mit Freude empfangen, man darf fest behaupten: er hat keinen Feind gehabt. Sein Name wird fortleben in der Kunstgeschichte, und sein Andenken treu und fleckenlos in Aller Gedächtniß erhalten bleiben. M.



(Zu Seite 125.)

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XI. Die „Kartenspieler" von A. Brouwer.

Angesichts der trefflichen Wiedergabe durch die Radirnadel W. Unger's ist es wohl kaum nöthig von den Schönheiten der malerischen Komposition des Originals zu reden. Doch dürfte darauf aufmerksam zu machen sein, daß das vorstehende Bild im Zusammenhange mit einem zweiten Gemälde von Brouwer in der Kasseler Galerie steht, welches ein unverkennbares Pendant dazu bildet, indem es nicht allein genau von derselben Größe ist, (1′ 2″ h. und 1′ 9″ br.), sondern auch in Anzahl der Personen und ihren Verhältnissen zu der übrigen Raumvertheilung nach den Gesetzen des beiderseitigen Gleichgewichts komponirt erscheint. Selbst die Stimmung des Lokaltons und der Beleuchtung ist die nämliche. Dieses zweite Bild stellt eine politisirende Kneipgesellschaft vor, die sich um den Vorleser eines Zeitungsblattes gruppirt. Gewiß war die Wahl, welches von beiden Werken durch den Stich publicirt werden sollte, schwer. Sie ist jedoch durch den verstorbenen Mündler mit feiner Abwägung des pro et contra zu Gunsten der „Kartenspieler" entschieden worden.

Die „Kartenspieler" zeigen uns des Meisters hohe Begabung für Auffassung momentaner Situationen und ihrer dramatischen Wirkung so wohl im Allgemeinen wie bis zur feinsten Individualisirung. Mit drastischer Entschiedenheit ist der Moment zur Darstellung gebracht, in welchem der eine der beiden Spieler triumphirend die ihm in die Hand gekommenen, den siegreichen Ausschlag gebenden Asse zeigt, während der andere seine schlechten Karten krampfhaft zurückhält und sich noch nicht in sein Schicksal fügen will. Die daneben Sitzenden jubeln, wie es gewöhnlich zu gehen pflegt, dem Gewinner zu. Die frische Natürlichkeit des ganzen Bildchens ist durchaus des genialen Schülers eines Frans Hals würdig. So auch, was das eigentliche malerische Tractament betrifft. Da ist alles so frei und sicher hingeschrieben, als hätte die schöpferische Natur selbst dabei die Hand geführt. Der Schüler hat aber den Meister in koloristischer Weichheit des Tons übertroffen. Dieselbe ist zugleich von solcher Wärme, daß sich Rembrandt'scher Einfluß wohl nicht in Abrede stellen läßt. Was die Italiener mit ihrem bello sfumato bezeichnen, ist in höchster Vollendung vorhanden; dazu eine Luftperspektive, die den wirklichen Abstand der einzelnen Gegenstände von einander bis in den duftigen Hintergrund genau erkennen läßt. Die beiden Männer an dem entfernteren Kamine sind in dieser Beziehung ein Wunder perspektivischer Täuschung. Zu diesen Vorzügen gesellt sich der geschmackvolle Farbenauftrag, ebenso markig wie voller Schmelz und Leuchtkraft, verbunden mit einer wunderbaren Abwechselung zwischen leichter, durchsichtiger Tuschirung und deckhaftem Impasto. Die Verwendung ungemischter Pigmente ist nirgends bemerkbar. Selbst das scheinbar brillante Roth und Grün in der Kleidung der Hauptfigur ist nur durch die um so stärkere Brechung aller übrigen Lokalfarben hervorgebracht. Und diese entzückende Harmonie ist nicht etwa einer von der Zeit bewirkten glücklichen Nachdunkelung zu verdanken, denn die vorherrschende erstaunliche Klarheit läßt kaum eine Nachdunkelung von erheblichem Grade annehmen. Man glaubt ein so eben vollendetes Gemälde vor sich zu haben, so tadellos ist die Konservirung desselben.

Die Kasseler Galerie besaß vor ihrer Heimsuchung durch die Franzosen noch vier andere Werke dieses Koryphäen der Haarlemer Schule, über deren Verbleib eine jede Nachricht fehlt. Sind dieselben von der gleichen Güte gewesen wie die von Paris zurückgeführten, so ist der Verlust um so tiefer zu beklagen. F. M.

Das Doxal in der Stiftskirche St. Maria in capitolio zu Köln.

Mehr als zwei Jahrhunderte hindurch bildete in der altehrwürdigen Stiftskirche von St. Maria in capitolio zu Köln die als Doxale dienende sogenannte Haquenay'sche Kapelle die Bewunderung aller Kunstfreunde. Die Grabkapelle trennte das Chor von dem Langschiff der Kirche; nicht weniger war sie wegen des auf ihrem Altar befindlichen prachtvollen Altarbildes als wegen ihrer herrlichen Skulpturen bemerkenswerth. Der Kölner Geschichtschreiber Aegidius Gelenius bezeichnet diese Kapelle als die „von den Geschlechtern der Lyskirchen und Haquenay errichtete neue und kostbare Sängerbühne, allwo ein Altar sich befinde mit einem wegen seines Kunstwerthes weit und breit bekannten Gemälde". In einem Schreiben der Aebtissin vom Jahre 1649 wird dieses „kostbare Doxale" als eine der hervorragendsten Merkwürdigkeiten der Kirche bezeichnet. Im Jahre 1767 beschloß das Stift, die den freien Blick aus dem Chor in die Kirche behindernde Grabkapelle wegräumen zu lassen und die Skulpturen zur Außenbekleidung der Orgelbühne zu benutzen. Bei diesem Abbruch scheint das kostbare Altarbild verkommen oder zu Grunde gegangen zu sein; die Skulpturen befinden sich zur Stunde noch an dem Orgelgehäuse. „Diese Orgelbühnenbekleidung ist, wie Kugler sagt, ein äußerst brillantes Werk, an welchem sich, wie in der Skulptur, so noch ungleich mehr in der architektonischen Dekoration schon mit Entschiedenheit das Element der Renaissance geltend macht. Reich zusammengesetzte Pfeiler mit bunten zusammengesetzten Kapitälen tragen die hohe Brüstung; diese wird wieder durch eine bunte Architektur ausgefüllt, indem ähnlich gestaltete Pfeiler das bunte Hauptgebälk mit zierlich dekorirtem Friese tragen, während sich zwischen den Pfeilern barocke oder höchst brillant und selbst ziemlich geschmackvoll dekorirte Nischen bilden. Die Nischen sind theils schmaler und mit je einem Baldachin bedeckt, theils weiter mit je zwei Baldachinen. In den letzteren sieht man oberwärts in stark hervortretendem Hautrelief biblische Scenen des alten und des neuen Testamentes dargestellt, im Ganzen acht, und darunter en medaillon je zwei Wappen. In den schmalen Nischen sind stehende Statuen, Personen des alten Bundes und christliche Heilige, im Ganzen zweiundzwanzig, enthalten. Der Stil der Skulpturen ist überaus merkwürdig. Es ist noch viel heimatliches Element darin, besonders in den historischen Darstellungen, nur von Manier und gespreiztem Wesen nicht frei, zum Theil aber doch auch den guten Arbeiten des Veit Stoß sehr nahe stehend. Bei den Statuen tritt dieß manierirt Alterthümliche minder auffällig hervor; vielmehr zeigt sich bei ihnen in der Gewandung und auch in der ganzen Körperlichkeit ein schöner freier Sinn und edler klarer Stil, der besonders in der Darstellung der christlichen Heiligen sehr interessante Erscheinungen hervorgebracht hat. Zum Theil aber macht sich daneben ein Streben nach Schaustellung auf sehr entschiedene Weise bemerklich, besonders in den Statuen der Propheten, die charakteristisch auf die spätern Entwicklungsmomente der Kunst hinüber deuten".

Kugler, der überzeugt ist, daß das in Rede stehende Kunstwerk aus der Werkstätte eines Kölner Meisters hervorgegangen, kann sich des dunkeln Gefühls nicht entschlagen, daß dieser Meister bei seiner Arbeit fremdländischen, flandrischen oder französischen Einfluß habe maß-

gebend sein lassen. Authentische Aktenstücke liefern den Beweis, daß das Kunstwerk nicht nur unter fremdländischen Einflüssen, sondern ganz und gar von fremdländischer Hand angefertigt worden. Die Stadt Köln muß auf den Ruhm verzichten, das genannte Doxal zu den einheimischen Kunsterzeugnissen zu rechnen; aus der Werkstätte eines Mechelner Meisters ist das Kunstwerk hervorgegangen. Der kaiserliche Rath und Hofmeister Georg Hackenay, der eine Reihe von Jahren in Diensten der Kaiser Maximilian und Karl V. gestanden, hatte noch bei seinen Lebzeiten „diesen Grabstein und dieses Doxal mit einem Grab- und Altarsteine mit allem Zubehör zu Mecheln in Brabant bestellt, um dasselbe binnen der Stadt Köln in der Kirche zur h. Maria in capitolio zum Lobe und zur Ehre des allmächtigen Gottes und zur Zierde der Kirche aufzustellen". Im Jahre 1524 wurde das Werk fertig und durch die Gebiete des Herzogs von Geldern und der Statthalterin der Niederlande nach Köln gebracht. Am 13. Juni des genannten Jahres schrieb der Kölner Rath bezüglich des Transportes dieser Skulpturen an den Herzog von Geldern: „Unserer Stadt geborene und angesessene Bürgerin, die ehrsame nachgelassene Wittwe des seligen Herrn Georg Haggenay hat uns demüthig ersucht und gebeten, ihr bei Euer Fürstl. Gnaden förderlich und fürbittlich zu sein, auf daß Euer Fürstl. Gnaden alsolchen Grabstein und Doxal, welchen ihr Hauswirth während seinen Lebzeiten in Brabant hat lassen bereiten, und welcher binnen unserer Stadt Köln in die Kirche zu St. Maria in capitolio zur Ehre Gottes und zur Zierde derselben Kirche kommen und daselbst solle aufgestellt werden, durch Euer Fürstl. Gnaden Land frei, ungeleitet und ohne einige Beschwerung und Zollgeld passiren und durchlassen wollen: Euer Fürstl. Gnaden wollen nun zur Ehre des Allmächtigen und zur Zierde der Kirche und auch unserer Stadt und den Bürgern derselben mit Gnade und Gunst geneigt sein, und wir bitten Euer Gnaden mit dienstlichem Fleiß, daß Euer Fürstl. Gnaden bei Ihren Unterthanen an den Enden und Stätten, wo solches von Nöthen ist, verfügen und anordnen wollen, daß solches vorgenannte Werk, das doch zu Lob und Ehre der himmlischen Königin Maria und unserer Stadt zur Freude kommen und aufgerichtet werden soll, unverletzt frei durch Euer Fürstl. Gnaden Lande und Gebiet geführt möge werden, und uns darüber besiegelte Geleitsbriefe und Paßporte zustellen und Euer Gnaden sich hierin gegen uns und die genannte Wittwe zu Gefallen gnädig, gutwillig und förderlich erweisen". Der am 1. Juli desselben Jahres an die Statthalterin der Niederlande, Erzherzogin Margaretha, gerichtete Brief sagt: „Euer Fürstl. Gnaden wollen wir bei diesem unsern Brief im Namen und von wegen der nachgelassenen Wittwe des seligen Herrn Jörgen Haquenay, weiland der Kaiserl. Majestät Rath und Hofmeister, dienstlich zu kennen geben und certificirt haben, alsolches Doxal mit einem Grab- und Altarsteine mit allem Zubehör, so auf Betreiben derselben Wittwe und in Vollstreckung ihres Herrn und Hauswirths letzten Willens zu Mecheln in Brabant angefertigt worden ist, binnen der Stadt Köln in der Kirche St. Maria im Kapitol zum Lobe und zur Ehre des allmächtigen Gottes und seiner gebenedeiten Mutter Maria, Patronin derselben Kirche, zur Erhöhung des Gottesdienstes, zur Freude und zur Zierde kommen und aufgestellt werden soll. Darum bitten wir Euer Fürstl. Gnaden, genanntes Werk ohne alle Beschwerung frei und ohne Zoll durch dero Land und Gebiet zu Wasser und zu Lande passiren lassen zu wollen". Es möchte nun Sache der belgischen Kunst- und Geschichtsfreunde sein, den Namen des Mechelner Künstlers zu erforschen, der das fragliche Denkmal ausgeführt hat. De Noel will auf dem Kunstwerke selbst den Namen des Meisters „Roland" gelesen haben. Wenn dies wirklich der Name des Künstlers ist, so würde es in Mecheln selbst wohl keine großen Schwierigkeiten machen, über den Verfertiger des St. Marien-Denkmals Gewißheit zu erlangen.

L. Ennen.

Archivalische Beiträge zur Kunstgeschichte.

Von L. Ennen.

1.

Ein sehenswerthes Bauwerk aus dem Ende des 15. Jahrhunderts ist die Waldauf'sche Kapelle in dem alten Tyroler Städtchen Hall am Inn, nicht weit von Innsbruck; diese Kapelle wurde im Jahre 1495 vom königlichen Protonotar Florian Waldauf von Wallenstein erbaut. Um für die Kapelle Reliquien zu beschaffen, wandte sich der Stifter mit dringenden Empfehlungsschreiben des Königs Maximilian I. und der Königin Blanka Maria an den Rath der Stadt Köln. Er konnte hier aber nicht zum Ziele gelangen, weil unter Strafe der Excommunikation verboten war, Reliquien und Heiligthümer aus der Stadt ausführen zu lassen. Die beiden Empfehlungsbriefe lauten:

Maximilian van gottes genaden Romischer kunig,
zu allenn zeyten merer des reichs et cetera.

Ersamen, lieben getrewen. Unnser prothonotar und des reichs lieber getrewer Florian Walldauf von Walldennstein hat in unnser stat Hall im Yntal in unnser graveschafft Tyrol gelegen ein capellen in den eren unnser lieben frawen schidung und himelfart zu pawen und ettlichen gotzdienst daselbs zu stifften und aufzurichten furgenomen, dahin wir dann umb sonnder andacht willen namhafft heylthumb zu erlangen und zu bringen, und das daselbs zu besuchen und zu eren ganntz genaigt und begirig sein, und begeren demnach an euch mit gar besonnderm und ernnstlichem vleyss bittende, ir wellet bey den stiften, gotzhewsern und kirchen zu Colen allen getrewen und muglichen vleiss ankern, damit sy unns und unnser lieben gemahlen zu eren gevallen und sonnder andacht, auch auf den gewalt indullt und bevell, so desshalben auf den erwürdigen unnsern lieben neven und churfursten, den ertzbischove zu Colen von unnserm heyligen vater bapst ausgangngen ist, namhafft heylthumb und sonnderlichen ettliche hewbter, glider und ander namhafft stuckh heylthumbs zu der obgemellten cappellen und stifftung gen Hall, darzue wir und unsre liebe gemahel sonndre naygung haben, milticlichen mittailen und solich hailthumb dem obbestymbten unnserm prothonotarien Florian Waldauf von Walldennstein, der euch desshalben unnsers und unnser lieben gemahelen willensmeynung und naygung zu der sachen eygenntlichen berichten wirdet, zu unnsern hannden anntwurtten, und wellet hierinn zu erlanngung solichs hailthumbs getrewen vleys ankern, alls wir unns des ungezweifelt zu euch versehen. Daran thut ir unns sonndre dancknembs wolgefallen, daz wir und unnsere liebe gemahel, die Romisch kuniginne, gegen euch und gemainer stat Colen mit gnaden und furdrungen erkennen wellen.

Geben zu Mastricht an freytag vor dem sonntag „esto mihi" anno domini et cetera nonagesimo quinto, unnser reiche des Romischen imme zehennden und des Hungerischen imme funfften iaren. —

Blancha Maria, von gottes genaden Romische kuniginn.
zu allenn zeyten mererin des reichs etc.

Ersamen, lieben, getrewen. Alls der allerdurchleuchtigist, grosmechtigist furst und herre herr Maximilian, Romischer kunig, zu allen zeyten merer des reichs etc. unnser lieber herre und gemahel, euch ytz schreibt und anzaigt, das unnser und des

reichs lieber getrewer Florian Waldauf von Walldennstein, seiner kunielich maiestat prothonotarius in unnser stat Hall imm Ynntal, in unnser grafschafft Tyrol gelegen, ein capellen in den eren unnser lieben frawen schidung und himelfarth zu pawen und ettlichen gotzdinst daselbs zu stifften und aufzurichten furgenomen hat, dahin dann der obberurt unnser lieber herre und gemahel, der Romisch kunig, und wir umb sonnder andacht willen namhafft heylthumb zu erlangen und zu bringen und das daselbst zu besuchen und zu eeren ganntz genaigt und begirig seinn, und begeren demnach an euch mit gar besonderm und ernnstlichem vleyss bittenndt, ir wellet bey den stifften, gotzhewsern und kirchen zu Cöllnn allen getrewen und muglichen vleys ankern, damit sy seiner kunielichen maiestat und unns zu eren geuallen und sonnder andacht, auch auf den gewalt indult und bevelh, so desshalben auf den erwirdigen unnsern lieben neven und churfursten, den ertzbischove zu Collen, von unnserm heyligen vater babst aussganngen ist, namhafft heylthumb und sonnderlichen ettliche hewbter, glider und annder namhafft stuck heylthumbs zu der obgemellten capellen und stiftung gen Hall, darzue der obberurt unnser lieber herre und gemahel, der Romisch kunig, und wir sonnder naygung haben, milticlichen mittaylen, und solich heilthumb dem obbestimbten Florian Walldauf von Walldennstein, der euch desshalben der kunielich maiestat und unnsres willens meynung und naygung zu den sachen eygenntlichen berichten wirdet, anntwortten, und wellet hierin zu erlanngung solichs heylthumbs getrewen vleys ankern, alls sich die kunielich maiestat und wir unns ungezweifelt zu euch versehen, daran thut ir unns sonnderre dancknenis wolgefallen, daz der obgemellt unnser lieber herre und gemahel, der Romisch kunig, und wir gegen euch und gemeiner stat Collen, mit gnaden und furderungen erkennen wellen.

Geben zu Hertzogenpusch an mitichen nach dem sonntag „invocavit“ anno domini etc. 95. —

2.

In den landläufigen Handbüchern der Kunstgeschichte sucht man vergeblich nach dem Namen eines italienischen Bildhauers, der im Jahre 1556 im Auftrage des Kaisers Karl V. in Brüssel verschiedene Marmorarbeiten und Kunstwerke in Erzguß aufgestellt hat. Gemäß einem an den Rath der Stadt Köln gerichteten Schreiben war der Name dieses Künstlers Pompejo Aretino von Mailand. Es möchte nicht ohne Interesse sein, nachzuforschen, ob in Brüssel die fraglichen Bildhauerarbeiten noch vorhanden sind; der bezügliche kaiserliche Brief lautet:

„Karl, von gottes gnaden Römischer kaiser,
zu allen zeitten merer des reichs. —

Ersamen, lieben getreuen. Nachdem wir briefszaigern, unserm bildhawer unnd getreuen lieben Pompeio Aretino von Maylandt beveld geben vur etliche marbelsteine unnd eerne bildnussen unnd kunststucke, so er fur uns geferttiget, aus Italia hieher an unnsern kaiserlichen houv zu fueren, unnd er nun dieselben in zehen kisten eingepackt mit sich bringt: dieweil wir dan gern wolten, das solche furderlich unnd wol hieher gelangen möchten, so ist demnach unser gnedich begern an euch, ir wöllet gemeltem Pompeio Aretino uff sein ansuechen zu furderlicher unnd fueglicher fortpringung gemelter kisten, gegen gebuerlicher bezalung nach zimblichait, alle guet furderung, hilf und anweisung mit pferden, wagen, schiffen, geschirr, fuer, schiff- und störleuten, auch sonst in allem andern, wie solches sein notturft unnd gelegenheit erfordern wurdet, erzaigen unnd beweisen, unnd solches bey den ewern zu beschehen verschaffen. Daran thuet ir unns ein sonder angenemb gefallen, in gnaden wider zu erkennen. —

Geben zu Brussel in Brabant, am 12. tag des monats martii, anno etc. im 56. — unsers kaiserthumbs im 36. —

Carol.“

3.

Im Jahre 1558, als Kaiser Karl V. sich von der Regierung in die stille klösterliche Einsamkeit zurückzog, fertigte der Goldschmied Jobst Camerer aus Halle in Sachsen eine Porträtmedaille des Kaisers in Erz an. Ein Exemplar dieser Medaille verehrte der Künstler unter dem 14. Mai der Stadt Köln; er drückt sein Bedauern darüber aus, daß seine Mittel es ihm nicht erlaubten, dieses Exemplar zu vergolden. Das von Camerer übersandte Exemplar befindet sich nicht mehr im Besitz der Stadt Köln. Das bezügliche Anschreiben des Meisters lautet:

„Ernbarn und wohlweysen, gunstigen, lieben hern, ewer ernbarn wohlweisheyten sindt meyne freundtlichen und gantzwilligen dienst alle zeit zuvorn bereit. Günstigen, lieben hern, dieweile ichs dorvor halte, das in langer zeit nicht ein Romischer kayser uff erden gewest, der solche herliche triumpfe und victorien gehabt, als der allerdurchlauchtigst furst und her, herr Carolus funffte, Romischer keyser, unser allergnedigster herr, derwegen ich verursacht bin, desselbigen conterfact von eyner sonderlichen erbt zu machen, wilchs dorzu dienet, das man es keyserlichen maiestate zu ehren und herlichen gedechtniss auffheben oder verwahren magk. Nachdem ich aber ewern ernbaren wohlweisheyten freundliche und wohlgefellige dienst zu erzeigen meynes vermugens alle zeit bereit bin, also hab ichs freundlicher wohlmeynunge nicht lassen mugen, eew auch mit eynen solchen keyserlichen conterfact zu verehren, schicke derhalben diess beygebunden stucke eew zu eyner freuntlichen verehrung hirmit zu, mit freundtlicher bit, eew wollen solchs, wiewohl es geringe ist, gunstiglich von myr annehmen. Ich hette es gern uberguldet, so wahr ess nicht meines vermugens, so ich aber bessers vermugens wehre, wolt ich mich auch mit etwas bessers gegen eew erzeigt haben. Und ist hirneben weyter mein freuntlich bit, so ess eew unbeschwerlich wehre, dieweile ich durch etliche ungefelle dermassen in schaden komen bin, das es itziger zeit unvermugens halben sehre hart und gantz genaw mit myr in der narunge und haushalten zustehet, do es dan eew nicht endkegen wehre, mich mit eyner kleynen stewre nach eew wohlgefallen zu bedenken, so ist meyne freundtliche bit, eew wollen sich als meyne gunstigen hern gegen myr erzeigen, das wil ich in eynen andern verdienen, den ahne das eew freundtlich zu dienen bin ich alle zeit bereit. —

Datum Halle in Sachsen, den 14. tag maii 1558.

Ewerer ernbarn wohlweisheyten
williger
Jobst Camerer goldtschmidt." —

Die neuen Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum.

Von R. Engelmann.

Mit Grundrissen.

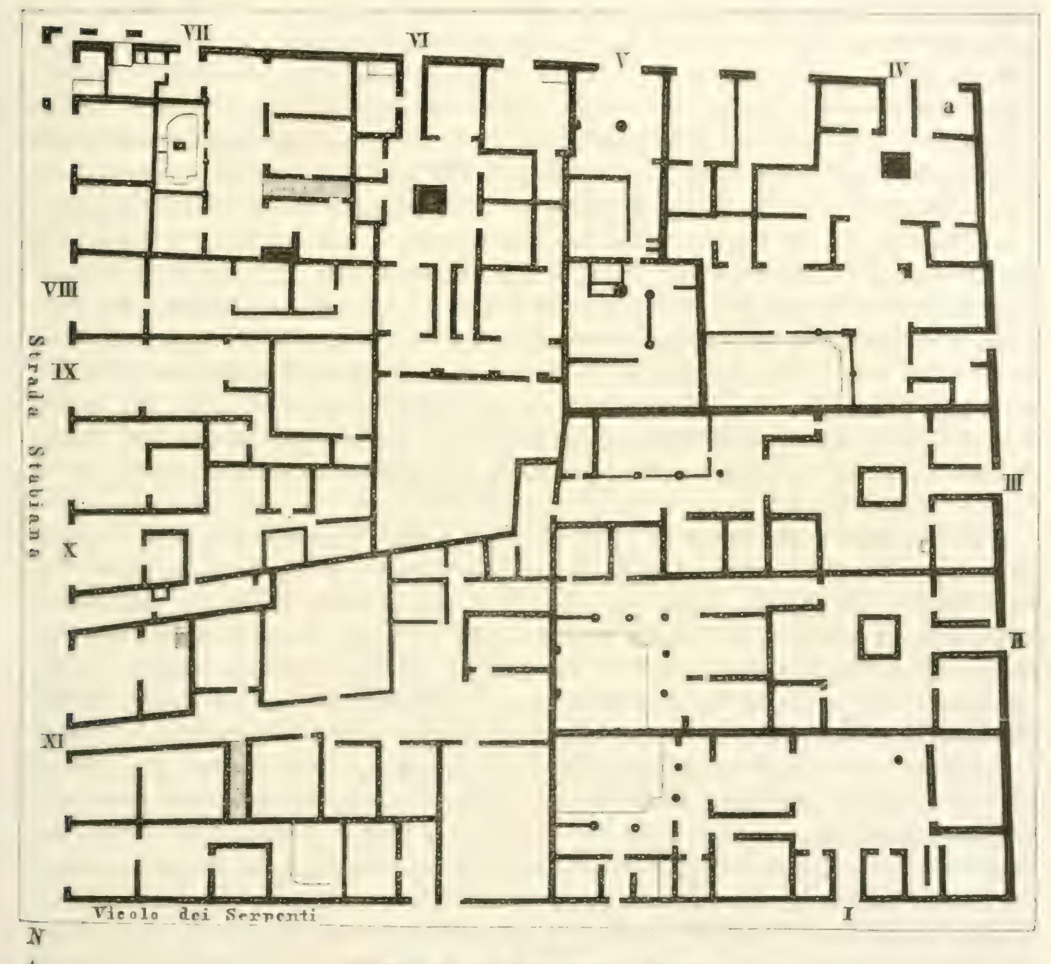
Der Umschwung der Dinge in Italien ist auch für Pompeji nicht ohne Einfluß geblieben. Während unter der Bourbonenherrschaft die Nachgrabungen nur sehr lässig mit wenigen Arbeitern und immer mehr als Raubbau betrieben wurden, ist, seitdem die italienische Regierung jährlich 60,000 Lire für Fortsetzung der Arbeiten bewilligt hat, ein reges Leben an die Stelle des alten Schlendrians getreten. Eine Eisenbahn mit fünf Wagen gestattet auf ein Mal eine Masse Schutt weiter weg zu befördern, und die Vorsicht, die man beim Ausgraben anwendet, (während früher nur von unten gegraben wurde, so daß die obere Erde mit sammt den in ihr enthaltenen Gebäudetheilen immer nachrutschten, wird jetzt von oben sorgfältig eine Schicht Erde nach der anderen weg genommen) erlaubt, das alte verkohlte Holzwerk durch frisches zu ersetzen und so die Ruinen viel vollständiger als früher aus dem Schutte herauszuziehen. So ist bei einem Hause in der Straße des balcone pensile fast das ganze obere Stockwerk sammt dem in die Straße hineinragenden Vorbau, so sind anderwärts Reste nicht nur vom 2., sondern sogar vom 3. Stockwerk erhalten. Und dazu kann man, seitdem man gelernt hat, das Wachs zum Ueberziehen der gefundenen Bilder anzuwenden, eine ganz andere Masse von Bildwerken an ihrem ursprünglichen Orte in Pompeji belassen, so daß, während von den frühern Ausgrabungen nur nackte Wände oder mit theilweise allmählich zu Grunde gegangenen Gemälden geschmückte sich finden, es jetzt möglich ist, in den neuerlich ausgegrabenen Quartieren sich ein viel treueres Bild von dem ehemaligen Zustande der Räume und in Folge dessen auch von dem Leben der Bewohner zu machen.

Als ich einmal den Plan gefaßt, Ihnen von den neueren Ausgrabungen Mittheilung zu machen, mußte ich mir natürlich überlegen, da ich an eine frühere Korrespondenz nicht anknüpfen kann, von welchem Punkte an die Ausgrabungen als „neuere" zu bezeichnen seien; und da schien es mir das Folgerichtigste, an die Korrespondenzen, welche immer in dem Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza archeologica gegeben sind, die letzte von Matz vom Jahre 1864, Bull. S. 237—243, anknüpfend, Ihnen die wesentlichsten Funde zu beschreiben. Da diese im Ganzen sich auf eine Insel (insula, ein Häuserkomplex, auf allen Seiten von Straßen umgrenzt) beschränken, außer der nur wenig Bedeutendes ausgegraben ist, so habe ich es für rathsam gefunden, zu leichterem Verständniß der Baulichkeiten, so gut es mit den mir zu Gebote stehenden ungenügenden Instrumenten ging, einen Plan der Insel anzufertigen, in Betreff dessen ich auf Nachsicht rechnen zu dürfen hoffe.

Noch eine Bemerkung. Das Giornale, welches ich im folgenden öfter zu erwähnen habe, ist das Giornale degli scavi di Pompei, publicato degli Alunni della scuola archeologica. Die italienische Regierung hatte die Absicht gehabt, hier in Pompeji eine archäologische Schule unter der Leitung von Fiorelli u. A. einzurichten; zwei Jahr hat sie nun bestanden, aber jetzt scheint sie wieder eingegangen zu sein, sei es daß die Examina, die vor dem Eintritt zu bestehen sind, zu schwer sind, sei es daß die Einsamkeit in Pompeji den an das Stadtleben gewöhnten Italienern nicht gefällt. Hoffentlich wird wenigstens die für jene Schule gegründete Zeitschrift, die dazu dienen sollte die neusten Ausgrabungen zu besprechen und etwa gefundene interessante Bilder zu veröffentlichen, trotzdem ihren ruhigen Fortgang nehmen; bis jetzt sind ein Band und 1 Hefte des zweiten erschienen.

Die neuen Ausgrabungen haben fast sämmtlich östlich von der Stabianerstraße stattgefunden; die Vorderseiten dieser Häuser, soweit sie an der Stabianerstraße gelegen, waren meist schon früher,

theilweise in den zwanziger Jahren, ausgegraben; seit 1868 ist man nun bis zum nächsten mit der Stabianerstraße parallel gehenden Vicolo vorgedrungen. Beginnen wir die Beschreibung mit dem Eckhause des Vicolo dei serpenti (so genannt von zwei mächtigen auf der Außenwand eines Hauses östlich von der Stabianerstraße gemalten Schlangen) und jenes vorhin bezeichneten parallelen Vicolo's (auf dem Plane Nr 1). Gleich beim Eintritt durch die Hauptthüre in das Prothyron bemerkt man den lebhaften Farbenschmuck, durch den dieses Haus vor vielen anderen ausgezeichnet ist. Das Prothyron hat unten in Mannshöhe rothe, durch weiße Streifen getrennte Felder, darunter weiße, braune und gelbe Felder, in denen man Blumen, aufgehängte Trinkhörner und den so häufig vorkommenden Schwan mit Binde in Schnabel und Klaue, den gewöhnlichen Schmuck der Wände, be-



Planskizze der neuen Ausgrabungen in Pompeji.
(Reg. IX, Insula 2).

merkt, während die rothen Felder zu beiden Seiten des Hereintretenden einen Hund, der einen Hasen jagt, weiterhin rechts eine Katze, die auf den Rücken einer Gans gesprungen ist und diese in den Rücken beißt, links einen Löwen, der einen Hirsch zerfleischt, darbieten.

Aus dem Prothyron gelangt man in das Atrium, den größten Raum des Hauses, um welchen herum die verschiedenen anderen Zimmer liegen. Die Wände des Atriums sind roth, auf schwarzem Sockel, in dem sich Wasserlilien befinden. Zierliche Schilfpflanzen mit Vögeln auf den Blättern, aus dem Sockel in schwarzen Streifen in die Höhe schießend, theilen die Wände in verschiedene Felder. Darüber zieht sich ein weißer Fries hin, mit Blumenornamenten. In der Mitte der dem Prothyron gegenüber liegenden Wand, so wie in der rechts befindlichen ist zwischen schlanken

Säulen, die die dargestellte Scene, als außerhalb vor sich gehend, nur durch eine Oeffnung in der Wand gesehen erscheinen lassen, je ein Bild angebracht, unter dem in der Predelle Vögel an Kirschen und Trauben pickend, über dem im Friese Greife, paarweise um nach unten glockenförmig sich erweiternde höchst alterthümliche Vasen geordnet, und Masken gemalt sind. Gerade der Thür gegenüber sieht man (vgl. Giorn. I, Taf. VII, 2) links einen bärtigen Mann auf einem Lehnstuhl sitzen, nach rechts mit Binde im Haar, bekleidet mit grünem Aermelchiton und darüber mit rothem Obergewand; in der linken Hand hält er einen Speer, während er mit der rechten ein gelbes Täfelchen einem vor ihm stehenden jungen Manne reicht, der, bis auf eine den Rücken hinunterfallende blaue Chlamys nackt, in der Linken einen Speer hält, während er die Rechte nach dem sitzenden Manne ausstreckt, um das Täfelchen aus dessen Hand zu empfangen. Rechts von ihm sieht man noch das Vordertheil eines geflügelten Pferdes, dessen Zügel der Jüngling zugleich mit dem Speer in der linken Hand hält. Offenbar ist das geflügelte Roß Pegasos gemeint, und sein Herr kann kein andrer sein, als Bellerophon, der Sohn des Glaukos, dessen Figur, vorher noch ganz unbekannt in Pompeji, sich vor Kurzem schon auf einem andern Bilde gefunden hat, wo er, von Athena geführt, sich dem weidenden Pegasos nähert, um ihn zu fangen. (Giorn. I, Taf. VII, 1.) Aber an wen soll man bei jener sitzenden Figur denken? Ist es Proitos, der auf die Verdächtigungen von Seiten der Stheneboia, seiner Gemahlin, hin, als habe ihr Bellerophon Liebe angetragen, während sie sich für die erlittene Zurückweisung rächen will, dem jungen Helden ein Täfelchen an Jobates, König von Lykien, mitgiebt, worin er bittet den Ueberbringer zu beseitigen, oder ist es Jobates, der aus den Händen des Bellerophon das verhängnißvolle Schreiben empfängt? Doch wir haben noch eine Figur, eine Frau, die mit dem Obertheil hinter dem Stuhle des sitzenden Mannes sichtbar wird, ausgelassen; bekleidet mit grünem Chiton schaut sie mit stolzem Blicke und fast frohlockend auf den Jüngling; kein Zweifel, es ist Stheneboia, die sich freut, daß ihr Rachewerk gelungen, daß der König Proitos ihren Worten Glauben geschenkt hat, und daß der Jüngling Bellerophon arglos das Täfelchen nimmt, das ihn in so viele Gefahren stürzen soll.

Auf der Wand rechts ein anderes Bild, leider sehr zerstört; ein nackter Mann von kräftigem Körperbau, dessen Kopf zerstört, stützt sich mit der rechten Hand auf eine Keule; rechts von ihm erblickt man in der Höhe des Kopfes den rechten Arm einer weiblichen Figur, von deren Körper weiter unten noch ein geringes Fragment übrig ist. Nach Kekulé, der von diesem damals theilweise ausgegrabenen Zimmer schon im Bulletino von 1867, S. 161 ff. berichtet hat, wäre es Herakles und Hesione; die Haltung des Arms und die Stellung der Figur könnte sonst noch an Herakles von Nike bekränzt denken lassen. Außerdem bilden noch schwebende Eroten und Psychen den Schmuck des Zimmers. Rechts vom Atrium, von diesem aus durch zwei Thüren zu erreichen, ist ein andres Zimmer, noch reicher geschmückt als das erste. Der Fußboden, aus geschlagenem, mit Ziegelstücken vermischten Boden bestehend (opus signinum) ist mit bunten Marmorstücken ausgeschmückt; in der Mitte findet sich sorgfältigeres Mosaik aus weißen, gelben und rothen geäderten Marmorquadraten. Die Wände sind schwarz mit Schilfpflanzen im Sockel; in der durch weiße Streifen eingefaßten Predelle sind allerhand Früchte, frei herumliegend und auf Tellern angeordnet, und darum naschende Vögel gemalt; darüber ist die Wand durch phantastische Architektur, durch schlank emporschießende Säulen in Felder von verschiedener Breite getheilt, die einen schwarz, die andern halb gelb, halb roth, mit Medaillons, rund und quadratisch, an zierlichen Fäden herabhängend. In der Mitte jeder Wand findet sich ein größeres Bild; zunächst auf der Wand, mit welcher das Zimmer an das Atrium stößt, Herakles, von hinten gesehen, den Kopf nach vorn gerichtet, mit Köcher an der linken Hüfte, die rechte Hand auf eine Keule gestützt, während er auf dem linken Arm, von dem das Löwenfell herunter hängt, seinen Knaben Hyllos trägt; hinter ihm sieht man Deianeira; sie ist im Begriff, von einem rothen, mit zwei weißen Pferden bespannten Wagen herabzusteigen und streckt die Hände nach vorn aus, als ob sie den Knaben aus den Händen des Herakles zu sich nehmen wollte; doch blickt sie nach rechts.*) Dort, vor dem Wagen, sieht man einen Kentauren, der sich mit seinen Pferdebeinen auf

*) Ich bemerke ein für allemal, daß mit „rechts“ und „links“ immer die Richtung vom Beschauer aus gemeint ist, außer bei Angabe von Körpertheilen.

die Kniee niedergelassen hat und die rechte Hand niederstreckt, während er die linke erhebt. So sonderbar die Scene ist, so bleibt doch wohl keine andere Erklärung übrig als die von Helbig (Wandgemälde Campaniens Nr. 1146) für ein ähnliches Bild gegebene und von Brizio (Giorn. p. 103) mit gewissen Modifikationen wiederholte Deutung, daß Herakles und Deianeira zu Wagen am Fluß Euenos angekommen nicht wußten, wie hinüber kommen, daß dann Nessos, der Kentaur, der gewöhnliche Fährmann über den Fluß, seine Dienste anbietet und auf die verwunderte Frage des Herakles, wie er die Ueberfahrt bewerkstelligen wolle, die Art und Weise angiebt, wie er zu verfahren pflege, daß er die überzusetzende Person zwischen seine zwei Arme nehme. Je mehr Herakles darüber verwundert ist und, der lüsternen Natur der Kentauren mißtrauend, nicht zu einem solchen Mittel seine Zuflucht nehmen will, desto heftiger und erregter wird der Kentaur, der sich den gehofften Genuß nicht entgehen lassen will, in Betheuerungen, so daß er sich sogar auf die Kniee niederläßt. Nessos, mit seinen zwei Armen eine Person übersetzend, so daß er sie an die Schulter drückt, kommt häufig vor, und gerade durch die Art und Weise wie er die Deïaneira gefaßt hielt, um sie über den Fluß zu tragen, konnte in dem Kentauren die Lust erweckt werden, sich ein andres Fährgeld außer dem ausbedungenen von seiner süßen Bürde auszubitten, ein Beginnen, welches er freilich mit seinem Leben bezahlen mußte, aber welches durch die Leichtgläubigkeit der Deïaneira auch dem Herakles verderblich wurde.

Auf der gegenüber liegenden Wand befindet sich folgendes Bild: Auf einer Kline mit gedrehten Füßen, auf deren oberem Ende zwei Polster liegen, braun mit gelben Streifen, sitzt eine Frau, eine Binde im Haar, in weißgelbes Gewand gehüllt, das auch über den Kopf gezogen ist; sie stützt die rechte Hand unter das Kinn, während die linke nachlässig auf dem Schoße liegt; ihre Miene drückt deutlich Trauer und Niedergeschlagenheit aus. Links von ihr sitzt eine andre Frau, in braunem Chiton und gelbem Obergewand, mit Band im Haar, mit Ohrringen und Armspangen geschmückt; sie hat das linke Bein über das rechte geschlagen und die linke Hand an das Kinn gelegt, während die rechte Hand den linken Ellenbogen unterstützt; nachdenklich schaut sie in die Weite. Links davon zwei Jünglinge, der vordere mit brauner, der hintere mit gelber Chlamys mit breiter weißer Kante; das Gewand ist auf der linken Schulter geknöpft und fällt vorn und hinten gleichmäßig hinab, den linken Arm theilweise bedeckend. Der vordere, en face fast mit Porträtbildung, auf dem linken Fuße stehend, während er den rechten nachzieht, hält in der linken Hand an der Schulter anliegend eine Lanze; den rechten Arm streckt er gegen die erste Frau vor, mit der er offenbar im Gespräch begriffen ist. Der andre hinter ihm, den Kopf nach rechts, hält in der rechten Hand einen Speer; er scheint schon halb im Fortgehen begriffen. Im Hintergrund ist eine Mauer angedeutet, über die ein Baum hervorragt; weiter hinten Berge, über welche flüchtig die Chimära eilt, mit einem Kopfe, der entschieden nicht Löwenkopf ist, mit einem zweiten Kopfe auf dem Rücken und einem in die Höhe gerichteten Schwanze; sie wird von Bellerophon verfolgt, der links auf weißem Flügelroß sitzend mit der rechten Hand ausholt, um einen Speer gegen das Ungethüm zu schleudern, das, wie es scheint, Flammen aus dem Rachen ausgehen läßt.

Während die eine Scene, die im Hintergrund des Bildes dargestellte, ohne weiteres klar ist, kann man dies nicht so über die Hauptscene des Bildes sagen. Offenbar muß ein Zusammenhang zwischen beiden existiren; die Frau, welche traurig die Rede oder die Vorwürfe des Jünglings anhört, muß in der Geschichte des Bellerophon eine Hauptrolle gespielt haben, und auch der Jüngling selbst kann kaum für einen anderen als Bellerophon selbst gehalten werden. Doch glaube ich kaum, daß man deshalb mit Brizio (Giorn. II, Taf. IV, S. 104) an die Scene zu denken hat, wo Bellerophon nach Verrichtung aller ihm von Jobates auferlegten Thaten zur Stheneboia zurückkehrt und sie bewegt, mit ihm auf den Pegasos zu steigen, von welchem er sie dann hinunterstürzt; etwas wahrscheinlicher ist die von Dr. Trendelenburg (Bullett. für 1871) aufgestellte Erklärung, nach welcher nach Analogie des auf Timanthes zurückgeführten Bildes der Opferung der Iphigenie, wo in der obern Scene, Iphigenie auf der Hirschkuh, eine spätere aus der untern sich entwickelnde dargestellt ist, auch hier die obere Scene als auf die untere folgend zu denken ist, d. h. in dem untern Bilde die Abschiednahme des Bellerophon von der Stheneboia zu sehen ist. Doch der Umstand, daß wir dann in einem Hause zwei Bilder hätten, auf welchen ein und dieselbe Person, Stheneboia, ganz verschieden dar-

gestellt wäre, einmal als Frau triumphirend darüber, daß es ihr gelungen, sich zu rächen, und voll Haß erfüllt gegen den, der ihre Liebe zurückgewiesen, das andre Mal gebrochen und voll Trauer über den Fortgang des noch immer heiß geliebten Jünglings, der durch ihre eigene Schuld einem sicheren Verderben entgegen geht, sowie noch andre Schwierigkeiten machen, daß auch dieser Deutung noch keine Gewißheit beizumessen ist.

Auf der dritten Wand endlich (der Intonico der vierten ist fast ganz zerstört) ist ein Amazonenkampf dargestellt. Auf einem braunen, nach rechts davonsprengenden Pferde sitzt eine Amazone, bekleidet mit kurzem, blau-violettem unter der Brust gegürtetem Chiton, der den rechten Arm nebst Brust frei läßt; hinter ihrer linken Schulter kommt der obere Theil des Bogens zum Vorschein. Sie hat den Kopf nach links gewandt; in der linken Hand hält sie den Zügel, während sie mit der über den Kopf erhobenen Rechten zum Streiche mit einer Streitaxt gegen einen sie hart bedrängenden Krieger ausholt. Dieser, mit Helm und enganliegendem Panzer, die Linke mit rundem Schild zur Abwehr des erwarteten Schlages ausgestreckt, ist im Begriff, mit der zurückgezogenen Rechten der Amazone den Speer in die Seite zu stoßen. Rechts von ihm, dicht unter dem Pferde, ist eine andre Amazone zu Boden gestürzt, die mit enganliegendem Aermelgewand und Hosen bekleidet, den rechten Fuß vorgestreckt, während der linke untergeschlagen ist; mit der rechten Hand stützt sie sich auf den Boden, die linke mit Pelta (mit einem Krebse als Waffenzeichen) hält sie vor, um sich gegen den noch erwarteten letzten Streich zu vertheidigen. Rechts hoch oben sieht man auf einer Säule Artemis, durch die grüne Farbe als Bronzestatue bezeichnet, mit doppelt gefaltetem langen Chiton, im Begriff, einen Pfeil abzuschießen. Im Hintergrunde oberhalb des Kriegers sieht man noch einen Baum.

Kämpfe der Amazonen mit Kriegern sind sehr gewöhnlich; Herakles, Theseus, Achill vor allem u. a. m. sind berühmt wegen ihrer Thaten gegen jene kriegerischen Jungfrauen, die dem Dienste der Artemis geweiht (die Amazonen sollen den Tempel der ephesischen Artemis gegründet haben) umherschweiften. Doch ist der fast vollständig als römischer Krieger gemalte Held viel zu wenig charakterisirt, als daß es möglich sein könnte, ihm einen bestimmten Namen zu geben. Wegen der Nähe des Bellerophonbildes hat man an Bellerophon denken wollen, zu dessen Aufgabe ja auch ein Kampf mit Amazonen gehörte. Doch ist dies auch nur eine Vermuthung, so gewiß und ungewiß wie jede andre. Am nächsten liegt es eigentlich, wegen des Bildes der Artemis, die mit gespanntem Bogen gleichsam zum Schutze der bei ihr Hülfe suchenden Amazonen gegen den sie verfolgenden Krieger dasteht, an die Gelegenheit zu denken, wo die Amazonen bei der ephesischen Artemis Schutz suchten, d. h. aus dem Kampfe mit Dionysos heraus, doch kann bei dem nach römischer Art gerüsteten Krieger unmöglich an Dionysos gedacht werden, und auch das Bild der Artemis ist nicht das der ephesischen. Ueber diesen Bildern setzt sich die Architektur fort, theilweise mit Kanephoren, mit Korb in der einen, mit Kanne in der andern Hand; die kleinen Bilder auf schwarzem Grunde, die von dieser Architektur eingeschlossen werden, sind nicht mehr zu erkennen.

Links vom Prothyron befindet sich ein kleines Zimmer, das gleichfalls auf das reichste ausgeschmückt ist. Schon der Fußboden weist feines Mosaik auf, in einem Quadrat, dessen Ecken durch Blumenornamente ausgefüllt sind; eingefaßt von Wellenornament zwischen zwei Kreisen zeigen sich andre Kreise mit weißen und schwarzen aufeinander stehenden Ausschnitten. Die Steine des Mosaiks zeichnen sich vor denen andrer Mosaiks durch Feinheit aus. Die Wände sind ganz bedeckt mit phantastischer Architektur, im obern Theile untermischt mit Statuen von Männern und Frauen; daneben zeigen sich Sphinxe; auch als Träger von Säulen sind menschliche Figuren verwandt, so auf den Wänden zu beiden Seiten des Eingangs, wo ein nach vorn spitz vorspringendes Gebälk nachgeahmt ist, je zwei Amazonen, die mit eng anliegendem grünem Chiton und Hosen bekleidet, mit spitzer phrygischer gelber Mütze, auf untergeschlagenen Beinen hockend, mit der Rechten nach dem auf dem Kopfe oder der Schulter ruhenden schlanken Säulenschaft greifen, während sie in der linken Hand eine Pelta halten; der Säulenbau wird beide Male getragen von einem aufrecht stehenden, bis auf ein shawlartig umgethanes Gewand nackten Jünglinge, der, in der herabhängenden Linken einen Bogen haltend, das eine Mal die rechte Hand an den Kopf legt, wie um die aus diesem hervorschießende Säule leichter zu tragen, das andre Mal eine Syrinx (?) an den Mund legt. Rechts und links davon liegen auf Vorsprüngen assyrische Flügelgestalten, mit jener thurmartigen Kopfbedeckung und aus-

gebreiteten Flügeln. Ein andres Gebälksystem wird von alterthümlich bekleideten Frauen getragen, die, auf hoher Basis stehend, mit gelbem, einen Ueberschlag bildenden Chiton mit weißer Kante, die innere Hand an den Kopf legen, während sie die rechte Hand mit Blume vorstrecken. Die auf der Eingangswand und der gegenüber befindlichen Kanephoren haben grüne Chitone und halten mit der innern Hand einen Korb in die Höhe, während sie mit der andern zierlich das Gewand fassen. Ueber dieser Architektur (das Zimmer war mit Bogen gedeckt) zeigen sich dann noch im Giebel Masken und verschiedene Früchte.

Jede Wand hat nun auch ein größeres Bild zwischen Säulen, über denen sich ein Dach hinzieht; noch auf der dem Eingange gegenüberliegenden Wand ist ein Gewölbe mit Durchsicht nachgeahmt. Die Bilder sind sehr zerstört, nur das eine, Antaeos, auf der Eingangswand ist besser erhalten; nach Erfindung und Ausführung gehört es zu den bessern in Pompeji. Wie schade, daß die andern, Endymion und Meleager und ein durchaus nicht mehr erkennbares, die doch wahrscheinlich von demselben Künstler herrührten, jetzt fast ganz zerstört sind! Halb zerstört ist auch der zu beiden Seiten der erwähnten Bilder sich hinziehende Fries, weiße Figuren auf rothem Grunde; die Figuren, in großen Abständen von einander gehalten, scheinen ein Relief nachzuahmen. Auch der Gegenstand der Darstellung ist hier kaum mehr zu bestimmen. Apoll und Marsyas ist sicher, ebenso Pelias, den seine Töchter in Gegenwart der Medeia schlachten wollen, um ihn zu verjüngen, doch die andern sind nicht zu bestimmen.*)

Das Zimmer rechts vom Prothyron, sowie das an der Straßenecke liegende sind, bis auf einige Vögel, die an Früchten picken, und kleine Landschaften, sowie den gewöhnlichen Schmuck an Guirlanden und Guirlanden tragenden Vögeln ohne besondere Verzierung. Reicher ausgeschmückt ist das Tablinum, hier nicht wie gewöhnlich dem Prothyron gegenüber hinter dem Atrium liegend, sondern, da das ganze Haus statt einer Längsrichtung die Richtung in die Breite hat, links vom Atrium gelegen. Dort, wie in dem kurz vorher erwähnten Zimmer, ist der Fußboden mit opus signinum, mit kleinen Blümchen (vier um den Mittelpunkt geordnete weiße Steinchen) bedeckt und hat in der Mitte ein Quadrat, aus feinen weißen und schwarzen Steinen bestehend, geometrische Figuren, Quadrate, Rhomben mit Blumen, in den Ausschnitten Akanthusranken mit Olivenkränzen, in der Mitte Blumen mit farbigen Blättern enthaltend. Die Wände dieses Zimmers haben einen schwarzen Sockel mit Sträuchern und Guirlanden, durch phantastische Architektur in Felder, an den Ecken weiß, in der Mitte roth, zerlegt. Drüber zieht sich ein Perlstab hin, weiß über den rothen, gelb über den weißen Feldern; die Architektur setzt sich über der Kornische fort und theilt dort die Wand in weiße grüne und rothe Felder, mit Eroten und Psychen, mit einem Satyr, der die Leier spielt, und einer, Frau die das Tympanon schlägt, ausgeschmückt. In der Mitte der Wand links vom Eingange war das Bild der drei Grazien, das jetzt im Neapler Museum sich befindet (Helbig, Atlas Taf. IX a).

Aus dem Tablinum, wo eine Verbindung mit dem Nachbarhause ist, heraustretend, hat man vor sich das mit zwei Seiten an die Mauer gelehnte Peristyl, getragen von vier wie gewöhnlich aufgemauerten und mit Stuck bekleideten Säulen und Pfeilern; in gleicher Höhe mit dem Tablinum, nach der Straße zu, von dem Gang neben dem Tablinum aus zugänglich, liegt ein Zimmer, von der Straße durch zwei Fenster Licht erhaltend, in mehr als einer Hinsicht interessant. Die Wände sind nur wenig ausgeschmückt; bei der Wand rechts fehlt jeder Intonico; links für den Hineintretenden in der Ecke auf der Eingangswand ist das gewöhnliche Larenbild auf weißem Stuck gemalt worden. Der Genius familiaris, mit weißer unter dem Halse dreieckig ausgeschnittener Tunika, und mit Obergewand, welches über den Hinterkopf gezogen ist, steht rechts von einem Altar, mit Füllhorn in der linken Hand, mit der rechten aus einer Patera auf den Altar libirend. Links vom Altar steht ein Flötenbläser, kleiner gebildet, und zu beiden Seiten der Mittelgruppe je ein Lar, hoch geschürzt, mit Rhyton in der einen, mit Eimer in der andern Hand; über ihnen die gewöhnlichen buntfarbigen Wollenbinden, unter ihnen die gewöhnliche Schlange, zwischen Blumen

*) Dies Zimmer, schon von Kekulé gesehen, konnte noch in den Katalog von Helbig aufgenommen werden. Vgl. Bull. 1867, S. 161 ff. und Helbig Nr. 249, Taf. VII, 231 c, doch hier versehen. Der Scythe blickt nicht Apollo an, sondern schaut sich um nach dem gefesselten Marsyas, Nr. 571 b, 579 b, 1261 b, 1401 b 1—4, Taf. XIX.

hindurch in vielen Windungen nach links zu dem dort befindlichen Altare, auf dem Eier sichtbar sind, sich hindewegend.

Während dieses Bild in nichts von so vielen andern ein- und derselben Periode, d. h. der Zeit kurz vor der Verschüttung angehörenden verschieden ist, geben einzelne Figuren, die man nur mit Mühe aus dem farbigen Grunde der Mauern dieses Zimmers heraus erkennt, offenbar auf eine viel frühere Periode der Kunst zurück. Es sind Jünglinge und Jungfrauen mit Amphoren, andre mit Zweigen in der Hand, die wegen der steifen Anordnung des Gewandes, vor allen Dingen aber wegen der sehr von den andern Bildwerken Pompejis abweichenden Gesichtsbildung auf eine frühere Kunstübung deuten: bei einer Restauration des Zimmers wurde dann das Larenbild, das zum Theil ältere Figuren verdeckt, angebracht.

Südlich vom Peristyl liegt noch ein andres kleines Zimmer, ohne jeden Schmuck; dann folgt eine Treppe, die ehemals zu den obern Gemächern führte; neben der Treppe führt ein zweiter Ausgang nach derselben Straße.

Das zweite Haus (Nr. II), mit Eingang von der mit der Stabianerstraße parallel gehenden Straße, hat rechts und links vom Prothyron zwei kleine Zimmer, von denen das rechts gleich vom Prothyron aus zugänglich ist; in der Mitte des Atrium toscanicum ist das Impluvium, wo sich das Regenwasser sammelte und der unter dem Atrium befindlichen Cisterne zugeführt wurde; dahinter, hier am richtigen Ort, das Tablinum, in seiner ganzen Breite zum Atrium geöffnet; links daran ein kleines Zimmer, rechts die Fauces, der Gang zum hintern Theile des Hauses. Er geht zunächst an Stufen vorbei, die ehemals nach oben führten; hinter dem Atrium, in dem ganz nach dem Peristyl geöffneten Zimmer, ist wohl das Triclinium zu suchen, während das durch eine Thür damit verbundene Zimmer, welches auch fast ganz nach dem Peristyl geöffnet ist und zugleich in Verbindung mit dem Nachbarhause steht (nur ist das Terrain des zweiten Hauses um 0,80 höher) einer in der Nordwand angebrachten Nische nach als Schlafzimmer zu bezeichnen sein dürfte. Dem sehr einfachen Mosaik nach müßte es allerdings ein Triclinium sein, doch kann ja leicht die Laune des Besitzers oder ein sonstiger Umstand zum Wechseln der Bestimmung veranlaßt haben. Ich sage „dem Mosaik nach", indem ich glaube beweisen zu können, daß bei den Alten auch zwischen Mosaik und der Verwendung des Zimmers eine bestimmte Beziehung besteht. Ein Mosaik ist ursprünglich weiter nichts als eine in Stein hergestellte Decke für den Fußboden. Da man nun nicht daran denkt, Decken oder Teppiche dort hinzulegen, wo der Boden schon so wie so bedeckt ist, ergiebt sich auch für das Mosaik der Grundsatz, daß die Stellen des Zimmers, welche immer bedeckt sind von irgend einem Gegenstande, von Mosaik frei bleiben müssen. So, um die Sache an zwei Beispielen zu erläutern, stellt Fig. I ein Schlafzimmer aus einem neu ausgegrabenen Hause dar, 3,36 : 2,85. An der einen Wand ist in der Breite von 1,05 der Boden von Mosaik frei gelassen (a), dann folgt eine Kante (b) von 0,31 Breite, Maeander enthaltend, während der Rest des Fußbodens (c) mit weißen sich schneidenden Linien bedeckt ist. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Raum a von der Bettstelle bedeckt war und daß deshalb eine Ausschmückung nicht für nöthig gehalten war, weiter daß b gleichsam die Stelle eines besonderen vor das Bett gerückten Teppichs vertritt, während c die gewöhnlichen sichtbaren Räume des Zimmers bezeichnet; endlich d ist die Thür, mit einfachem Ornament verziert. Das andere Beispiel, Fig. II, stellt ein Triclinium dar; während der vordere Theil des Zimmers, a, in seiner ganzen Breite mit einfachem Mosaik bedeckt ist, schiebt sich in der Mitte ein kunstreiches Mosaik aus farbigen Marmorsteinen vor, b, mit einer Seite mit a zusammenhängend, doch nicht die ganze Breite einnehmend. Man sieht, daß die drei andern Seiten von 1,20 Breite zur Aufstellung der drei ein Triclinium ausmachenden Betten dienten, so daß das sich vorschiebende Mosaik den leeren Raum zwischen ihnen ausfüllte, wo der Tisch aufgestellt wurde. Und sogar für diesen ist im Mosaik der genaue Platz angegeben; die Platte in der Mitte, sechseckig ausgeschnitten, war offenbar bestimmt den auf einem Marmorfuß ruhenden Marmortisch zu tragen, während der andre Theil des Zimmers



Fig. I

für die auf= und abtragende Dienerschaft bestimmt war. Wenn man von diesem Grundsatze ausgeht, und ich glaube, daß niemand Bedenken tragen wird, ihn für richtig zu halten, also annimmt, daß man aus der Gestalt des Mosaiks die ursprüngliche Bestimmung des Zimmers errathen kann, sollte man glauben, daß auch das Zimmer, welches zu dieser Excursion Veranlassung gegeben hat, (Fig. III) zu einem Triclinium bestimmt war, da von einem die ganze Breite des Zimmers ausfüllenden Mosaik sich ein schmaleres kunstreicheres lang vorschiebt, und der Umstand, daß das Zimmer weit nach dem Peristyl (c) geöffnet ist, würde damit vortrefflich stimmen, doch wäre es immer möglich, daß die Nische bei e, die bis jetzt immer als Bettnische bezeichnet ist, den Gebrauch unsres Zimmers als Schlafzimmer verräth. Dies ist das Zimmer, welches in Verbindung mit dem Nachbarhause steht; möglich ist, da nicht die geringsten Spuren einer Treppe vorgefunden sind, daß die Mauer im Moment des Untergangs in Rekonstruktion begriffen war, und daß daher die augenblickliche' Verbindung zwischen beiden Häusern keine beabsichtigte, nur eine zufällige war. Beide zuletzt beschriebenen Zimmer gehen also auf das Peristylion, das, mit zwei Seiten an die Mauer gelehnt, mit Halbsäulen, auf den beiden andern zusammen fünf Säulen hat, die aus Tuffsteinen aufgemauert und mit Stuck überzogen sind. Sie gehören der dorischen Ordnung an, ohne Kanelluren, und sind wie gewöhnlich in Pompeji mit rother Farbe im untern Theile bemalt. Nördlich vom Peristyl liegen noch zwei andre Zimmer, in das Terrain des Nachbarhauses einschneidend. Doch kehren wir, nach dieser topographischen Betrachtung, zum Prothyron zurück.

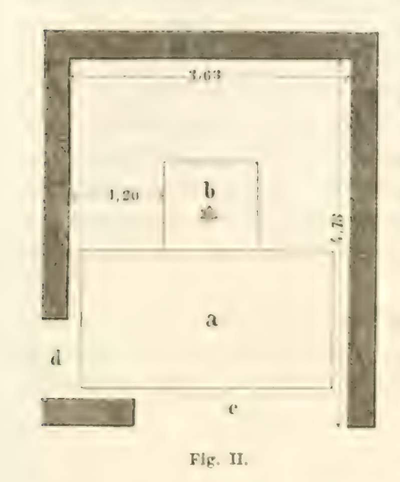


Fig. II.

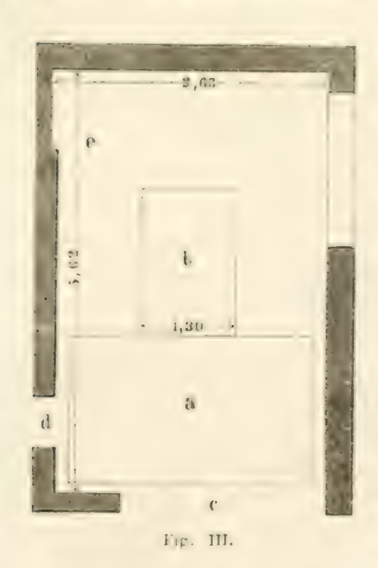


Fig. III.

Das Prothyron ist nur noch mit rother Farbe in Mannshöhe geschmückt; hieraus, wie noch aus andern Umständen, scheint sich zu ergeben, daß das Haus noch nicht, was die Ausschmückung anbetrifft, vollendet war, als der Vesuv den Arbeiten ein Ziel setzte. Im Zimmer rechts vom Prothyron ist nur auf einer Wand der Intonico aufgetragen, mit Feldern, die verschiedene Marmorarten nachahmen; darüber ist eine Kornische mit Zahnschnitten aus Stuck angebracht. Licht wird diesem Zimmer außer durch die beiden Thüren noch durch ein schmales nach innen sich erweiterndes Fenster zugeführt. In dem entsprechenden Zimmer links vom Prothyron, mit zwei größern Fenstern, war die Wiederherstellung schon durchgeführt; der Grund ist weiß, durch phantastische Architektur (roth und gelb) und grüne urnentragende Pflanzenstengel in Felder getheilt, in deren Mitte sich das eine mal ein Glasgefäß mit Weintrauben, auf denen ein Vogel steht, ein andres Mal Ziegen, Schafe, Stiere und andere Thiere unter Bäumen und Gräsern befinden. Ein andres zeigt zwei kampfbereit sich gegenüber stehende Hähne; auch zwei Landschaften finden sich, die eine mit bärtigem Dionysos, reich bekleidet, auf einer Basis, die linke Hand mit Scepter auf einen Pfeiler gestützt, die rechte mit der Handfläche nach außen abwehrend erhoben; vor ihm auf derselben Basis eine Herme, kleiner gebildet, die linke Hand mit Stab in die Seite gestützt, die rechte wie bei Dionysos erhoben. Vor der Basis steht ein Mann mit Petasos, in einen Mantel gehüllt, beide Hände flehend zum Götterbild erhoben, hinter ihm eine kleine Figur, die mit beiden Händen einen Korb auf dem Kopfe festhält. Links davon erblickt man einen Baum, an dessen Stamm ein in eine Lanze endigender Thyrsus angebunden ist; an der Basis lehnen noch Fackeln. Ueber diesen Bildern befinden sich dann endlich noch Amoren schwebend, mit Pedum und Syrinx, andere mit Schale, dazu Festons, sich von einer

Säule zur andern windend, theilweise von Schwänen gehalten, kurz der ganze zur Ausschmückung einer Wand gewöhnlich verwandte Apparat.

Das Atrium mit einfach roth und darüber weiß angestrichenen Wänden, mit zwei Nischen auf der rechten Seite und dem Impluvium in der Mitte bietet nichts Auffallendes; ebenso wenig das Tablinum, dessen Intonico zum größten Theile abgefallen ist. Besser ist das Zimmer links daran erhalten, mit weißen durch Architektur in Felder eingetheilten Wänden; als Schmuck finden sich auf der Hinterwand zwei Eroten, der eine im Begriff einen Pfeil auf den Bogen zu legen, der andre, mit Schild in der linken, mit kurzem Schwert in der rechten Hand, zum Stoße ausholend. Der Umstand, daß auf der vom Eingange rechts liegenden Wand eine Urne mit daran gelehntem Zweige dargestellt ist, läßt, da die zum Schmuck der Wände verwendeten Nebenfiguren unter einander in Beziehung zu stehen pflegen, den Gedanken, daß auch in den übrigen jetzt zerstörten Feldern Eroten in Kampfspielen dargestellt waren, als nicht unwahrscheinlich erscheinen. Die Urne mit dem Zweige würde dann den Lohn des Siegers bezeichnen.

Im Peristyl auf einer niedrigen, zwei Säulen verbindenden Mauer findet sich dann das gewöhnliche Sockelbild, zwei auf einen Altar zu kriechende Schlangen. Das hinterste von den beiden im Gebiete des Nachbarhauses liegenden Zimmern diente als Küche; dort findet sich noch ein Larenbild in der gewöhnlichen Weise.

(Fortsetzung folgt.)



(Nach M. von Schwind.)





Streifzüge im Elsaß.

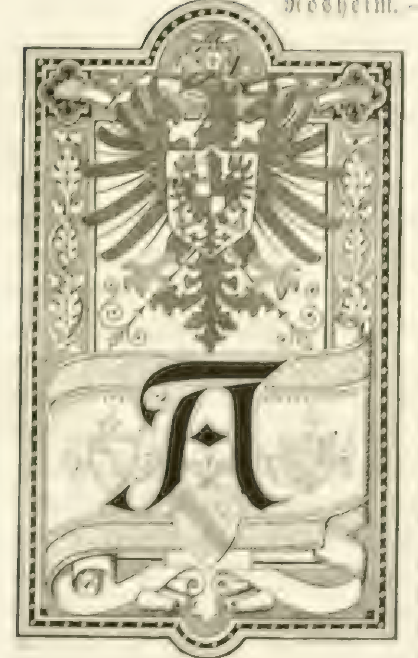
Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

I.



Rosheim. — Oberehnheim. — St. Odilienberg.



Als ich Anfang August 1871 über die Rheinbrücke von Maxau durch das untere Elsaß nach Straßburg fuhr, mußte ich lebhaft daran zurückdenken, wie ich gerade ein Jahr früher dieselbe Straße gekommen, aber nicht mit Dampf und nicht so bequem, sondern in einer langen Leiterwagen-Karawane mit Kisten und Kästen, die in dunkler Nacht unter strömendem Regen nach dem Schlachtfelde von Wörth zog. Jetzt lag der heiterste Sonnenschein über dem schönen Lande, welches den Wandrer in sich hineinlockte. Der erste Schritt galt Straßburg, von wo die Einladung gekommen war, der Begründungsfeier der neuen Bibliothek, verbunden mit dem hundertjährigen Jubiläum von Goethe's Promotion, beizuwohnen. Ueber dies frohe, erhebende und Hoffnung weckende Fest haben damals alle Blätter berichtet, nur über eins schweigt die Geschichte: wie es zu Ende kam, und die urkundliche Ermittelung dieser Thatsache dürfte auf Schwierigkeiten stoßen. Als oben der letzte Toast verklungen war, und unten die Militärmusik ihr letztes Stück geblasen hatte, da vertauschte man den heißen Saal mit dem kühlen Hofraum, in dem bisher die Musikanten gesessen, und als ich hier endlich aufbrach, meiner Pläne für den folgenden Tag eingedenk, war noch kein Ende abzusehen. Mir aber war das Glück hold, ich verschlief die Zeit nicht, und der Morgenzug trug mich auf der direkt westlich führenden Zweigbahn dem Wasgengebirge zu.

Hier lockte mich ein Theil des schönen Landes, den ich von früher her noch nicht kannte. Für kunstgeschichtliche Studien ist das Elsaß unerschöpflich, es giebt hier noch viel zu thun. Das Werk von Schweighäuser und Golbéry giebt, wenn es auch von noch so vielen Burgen und Kirchen handelt, in seinen Lithographien nur malerische Ansichten, während streng architektonische Aufnahmen fehlen. Im Lande selbst ist mit Liebe geforscht und gesammelt worden. Das Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace hat Verzeichnisse von Denkmälern, Beschreibungen, urkundliches Material zu ihrer Erforschung gebracht. Aber mustergiltige Publikationen sind beinahe nur von zwei Monumenten da: von den Kirchen zu Gebweiler und Neuweiler in den französischen Archives de la commission des monuments historiques. Vereinzeltes geben

die Sammelwerke von Gailhabaud und von Ernst Förster, und die deutsche Kunstliteratur (Schnaase, Lotz, Lübke, Otte) hat in der geschichtlichen Darstellung der deutschen Baukunst des Mittelalters mehr und mehr auf das Elsaß Bezug genommen. Eine höchst dankenswerthe und brauchbare Bereicherung des Materials bot ein Aufsatz von Lübke: „Eine Reise im Elsaß.“ im Jahrgang 1866 der Wiener Allgemeinen Bauzeitung, durch Zeichnungen von ihm und von Lasius illustrirt. Aber auch hier lag nur eine kurze Fahrt, deren Resultat eine skizzirende Darstellung war, zu Grunde. Genaue Aufnahmen und eine zusammenhängende Darstellung des künstlerischen Lebens zu den verschiedenen Perioden in diesem wichtigen Gau ist eine Aufgabe, die noch zu lösen bleibt. Hoffentlich wird das Interesse für das Elsaß, welches in ganz Deutschland lebendig ist, mehr und mehr die Kräfte dazu anlocken. Seit ein Meister des Fachs auf den Lehrstuhl der Kunstgeschichte an der Straßburger Universität berufen ist, kann man das um so eher erwarten.

Bei Molsheim theilt sich die Bahn: mein Ziel lag südlich, es war die zweite Station **Rosheim**, ein freundliches Städchen, mitten unter Hopfenfeldern und Weingärten. Dicht hinter dem Thore, höher als die Straße gelegen, steigt die Kirche **Sanct Peter und Paul** auf. Für eine Weihe derselben ist uns das Datum 1049 überliefert worden, aber die deutsche Forschung, Schnaase an der Spitze, hat längst betont, daß sich dies auf den jetzigen Bau nicht beziehen kann. Lübke's Gedanke, diesen zu einer Feuersbrunst in Beziehung zu setzen, welche die Stadt im Jahre 1132 verheerte, ist ein sehr glücklicher. Erst nach dieser Zeit kann er errichtet sein; er zeigt die Formen der höchsten Entwicklung des romanischen Stils im 12. Jahrhundert und ist von einer seltenen Einheitlichkeit des Gepräges. Nur der Obertheil des achteckigen Thurms über der Vierung ist schlicht spätgothisch, nachdem der frühere Thurm, sowie ein zweiter kleinerer, südöstlich vom Chor, von dem jetzt nur noch der Unterbau vorhanden, durch einen Brand am Ende des 14. Jahrhunderts zerstört worden. Zu der Einheitlichkeit im Eindruck des Gebäudes, welches um 1860 durch den Architekten Ringeisen vortrefflich restaurirt worden, kommt ein wunderschönes Material, nicht der rothe Sandstein, welcher in Straßburg und im untern Elsaß gewöhnlich ist, sondern ein gelber Sandstein von feinem Korn und nahezu goldigem Schimmer.

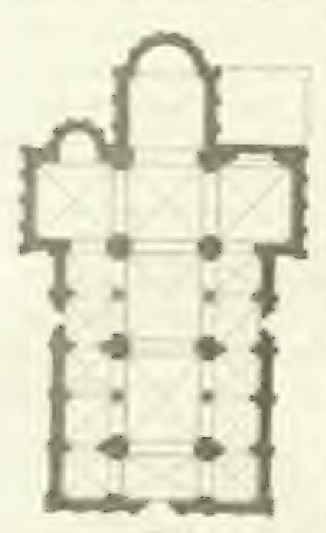


Fig. 1.
Kirche zu Rosheim. Grundriß.

Der Grundriß (Fig. 1) zeigt eine regelmäßige, kreuzförmige Anlage. Das dreischiffige Langhaus hat ein Mittelschiff, dessen Breite etwas weniger als die doppelte Breite der Seitenschiffe beträgt, und das aus einem einfachen rechteckigen Joch und zwei rechteckigen Doppeljochen besteht. Die Kreuzarme und der Langchor, welcher der Apsis vorliegt, sind aus demselben Quadrat wie die Vierung gebildet. Aus der Ostseite des nördlichen Querhausarmes tritt eine Nebenapsis heraus, der südliche Arm enthält an der entsprechenden Stelle nur eine flache Nische, weil hier ein Anbau besteht. Das Bedeutende der Architektur von Rosheim liegt darin, daß hier der Gewölbebau in ächt monumentalem Geist und zugleich in eigenthümlicher Weise entwickelt ist.

Es war in eben dieser Zeit, als etwas weiter rheinabwärts der romanische Gewölbebau sich sehr konsequent und in einer Form, welche als die mustergiltige angesehen werden kann, ausbildete. Von dem Systeme, das wir in den Domen von Mainz, Speier, Worms und in der Kirche Maria Laach vor uns haben, ist das in Rosheim durchgeführte ganz



Fig. 2. Kirche zu Rosheim. System.

Fig. 3. Dom zu Speier. System.

verschieden, aber es ist neben jenem ein vollständig berechtigtes (Fig. 2). Dort ist die Säule, die meist in der flachgedeckten romanischen Basilika entweder allein oder in schönem Wechsel mit Pfeilern ihre Rolle spielt, ganz aufgegeben, die Pfeiler herrschen allein, sie haben höchstens — sämmtlich oder theilweise — gestreckte Halbsäulen als Vorlagen. Dazu ist das Streben nach oben überwiegend, ihm ordnen sich die horizontalen Gliederungen vollständig unter, die Pfeiler durchbrechen das Arkadengesims und wachsen in die Höhe, und zwar nicht blos der je zweite Pfeiler, der mit dem Gewölbe in unmittelbarem Zusammenhange steht, sondern auch der Nebenpfeiler, mag er nun, wie in Mainz, unter den Oberlichtern endigen und Blenden bilden, oder mag er, wie in Speier (Fig. 3), zu ganz gleicher Höhe mit den Hauptpfeilern aufsteigen, um auch die Fenster umschließen zu können. In Rosheim ist die horizontale Gliederung der vertikalen gleichwerthig, und statt der Nebenpfeiler steht jedesmal eine Säule zwischen den Hauptpfeilern. Sie ist gedrungen im Verhältniß, mit stark verjüngtem, kurzem Schaft, gewaltiger Basis und mächtigem Kapitäl, aber da sie nicht nur als Träger der Arkaden zu wirken hat, sondern da sich das Gewölbe der Seitenschiffe gegen sie legt, fühlt sich das Auge gerade durch diese kurzen Dimensionen befriedigt. Der Höhe nach ist die Funktion der Säule im Tragen der Arkaden vollständig abgeschlossen, keine emporweisende Gliederung setzt sich über ihr fort, auf das Gewölbe beziehen sich nur die breiten Vorlagen der kreuzförmigen Pfeiler, aber auch in ihnen ist die senkrechte Tendenz gemäßigt, das Kämpfergesims der Pfeiler, von welchem die Arkaden aufwachsen, geht auch in den Vor-

lagen durch, und das Gesims, welches diese, stark ausladend, unter den Gurtbögen abschließt, setzt sich an der ganzen Wandfläche als ein etwas hoch hinaufgerücktes Arkadengesims fort und trennt von der untern Partie den Schildbogen, welcher in seiner Mitte ein Fensterpaar von ansehnlicher Größe enthält. Dieses Verwiegen des horizontalen Elements und des Breitenverhältnisses wird dadurch gesteigert, daß bei den rechteckigen Doppeljochen die breitere Seite nicht, wie in Mainz und Speier, in der Schiffsbreite, sondern der Längenaxe parallel liegt, daß also die Weite der Arkaden und der Abstand der Stützen auffallend beträchtlich sind. An das Quadrat war man bei den Gewölbefeldern hier ebensowenig wie dort gebunden, da man es aufgegeben hatte, das Kreuzgewölbe nur nach römischer Art aus der Durchschneidung von zwei Tonnengewölben entstehen zu lassen, vielmehr durch das Stechen der Kappen, das heißt durch ihr Ansteigen von den Scheiteln der Schildbogen nach dem Mittelpunkte des Gewölbefeldes, ein Mittel der freieren Anordnung besaß. Rechteckige Gurten und als Rundstäbe profilirte Diagonalrippen bilden die Theilung der Gewölbe und kragen sich zu den Seiten der oberen Pfeilergesimse über kleinen hockenden Figürchen aus (Fig. 4). Der Rundbogen herrscht; nur der Schildbogen des westlichen einfachen Gewölbejoches ist wegen seiner ungleich geringeren Breite spitz, und aus ähnlichen Gründen kommt der Spitzbogen auch vereinzelt in den Seitenschiffen vor. Aber man sah den Spitz-



Fig. 4. Kirche zu Rosheim. Pfeilergesims.



Fig. 5. Kirche zu Rosheim. Kapitäl. (Nach Viollet-le-Duc.)

bogen keineswegs als eine Bogenform für sich an, sondern man wahrte sich nur die Freiheit, den Rundbogen durch Entfernung des Mittelstücks zusammenzudrängen, wo es aus sachlichen Gründen wünschenswerth war. Nach der Zeichnung von Lasius und dem Text von Lübke wäre auch in den Arkaden „eine Neigung zum Spitzbogen“ vorhanden. Dies ist nicht ganz richtig: die Arkaden sind im Halbkreis geschlossen, nur im ersten Doppeljoch der Südseite

haben sie den Anschein einer leisen Zuspitzung, der offenbar nur durch eine Incorrektheit in der Wölbung entstanden ist. Alles in Allem betrachtet, ist der Eindruck ein massenhafter und gedrungener; es würde aber nicht treffend sein, ihn gedrückt zu nennen, denn bei dieser Gedrungenheit ist eine Schönheit der Verhältnisse erreicht, die Bewunderung heischt.

Die Einzelformen stehen in charaktervoller Harmonie mit dem Ganzen, die Gesimse laden kräftig aus und sind scharf gezeichnet, von den kreuzförmigen Pfeilern ist nur der erste auf der Nordseite mit vier Dreiviertelsäulen in den Ecken dekorirt. Daß die Säulen mit gutem Grunde kurz und wuchtig sind, haben wir erwähnt. Der stark verjüngte Schaft hat nur etwa zwei untere Durchmesser Höhe, der Sockel ist durch eine doppelte Plinthe, welche die attische Basis mit Eckblättern trägt, von besonderer Mächtigkeit, und dieser entspricht das Kapitäl (Fig. 5) in seiner breiten Bildung und in der stattlichen Gliederung seiner Deckplatte. Jene eigenartige Neigung zu phantastischer Dekoration, welche um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der deutschen Baukunst lebendig ist, mit den Kreuzzügen und der Kenntniß arabischer Formen in Zusammenhang steht und zuerst in Burgen und Schlössern, dann auch in Kirchen auftritt, spricht auch aus den hiesigen Kapitälformen. Das erste Kapitäl nördlich besteht nur aus einer niedrigen Blattwelle, über welcher vier spitz zulaufende Körper, den Eckklötzchen von Basen ähnlich, gegen die Ecken des Abakus vortreten; bei den übrigen bildet die Kombination von mehreren Würfelkapitälen das herrschende Motiv: das erste der Südseite zeigt deren vier, also zwei nach jeder Seite, mit Blattverzierung, an beiden Säulen des zweiten Joches sind es acht, nach jeder Seite drei, südlich in klar ausgesprochener Form über einem Schaftring mit derber Flechtwerk-Verzierung, nördlich nur durch Wellenlinien angedeutet, über einem Ring, der mit einer fortgesetzten Kette von kleinen Köpfen geschmückt ist (Fig. 6). Die innere Ansicht bei E. Förster zeigt noch eine häßliche, zopfige Kanzel; diese ist aber bei der Restauration durch eine neue, stilgemäße Kanzel mit Heiligen-Statuetten, Arbeit von Jöhn und Dock, ersetzt worden; ebenso würdig ist die neue, von Denecken ausgeführte dekorative Bemalung des Chors in gut gezeichnetem romanischem Ornament und mit einem Frescobilde in der Halbkuppel der Apsis, von Richomme, Petrus und Paulus in Verehrung des thronenden Heilandes darstellend. Auch die modernen Glasmalereien von Petit Gérard sind im Ganzen stilgerecht.*)



Fig. 6. Kirche zu Rosheim. Kapitäl.

Die monumentale Großartigkeit des Inneren findet man auch am Aeußeren wieder, nur daß hier Alles schlanker ist (Fig. 7). Die Gliederung geschieht durch Lisenen und Rundbogenfriese, über denen sich im untern Stockwerk ein Gesims mit Schachbrettverzierung hinzieht, im oberen Stockwerk stehen vor den Lisenen schlanke Säulen mit Würfelkapitälen. Dies freie, hohe Verhältniß herrscht auch an den Portalen. Das südliche Seitenportal ist durch Rundstäbe, Hohlkehlen und ein vornstehendes Säulenpaar gegliedert, das nördliche sowie das Hauptportal haben keine Säulen, die Gliederung des letztern bilden Gruppen schmaler Rundstäbe mit spiralförmiger Umflechtung und gerade cannellirte Flächen zwischen ihnen. Die Façade, durch Lisenen kräftig abgetheilt, ist thurmlos und zeigt den Durchschnitt des Inneren. Der schräg ansteigende Rundbogenfries mit Konsolengesims, der sich unter den

*) Nachrichten hierüber in Baquol, L'Alsace ancienne et moderne ou dictionnaire topographique, historique et statistique du Haut et du Bas-Rhin, 3. ed. par G. Ristelhuber. Strasbourg 1865.

Pultdächern der Seitenschiffe hinzieht, setzt sich an der Front des Mittelschiffs waagerecht fort und trennt den Unterbau der Façade entschieden von dem Oberbau, während dieser, den ein Radfenster durchbricht, in gleicher Weise von dem Giebel geschieden ist. Das tempelartige Verhältniß des Obergeschosses, welches sich hieraus ergiebt, wird dadurch noch



Fig. 7. Kirche zu Rosheim. Oberer Theil der Façade. (Nach Schnaase.)

gesteigert, daß an den Ecken der Pultdächer und des Giebels Löwen und andre Ungeheuer, welche kauernde Menschengestalten zwischen den Klauen haben, als Eck-Akroterien angebracht sind, (Fig. 8) während als Mittel-Akroterien ein großer Adler in seinem Neste auf der Giebelspitze sitzt. Solche Dekoration durch phantastische Bildwerke, wie wir sie auch schon im Innern gefunden, taucht noch an andern Stellen auf. Neben dem von reicher Säulenumrahmung eingefaßten Fenster der Chorapsis sind plastische Darstellungen der evangelistischen Zeichen, von denen jetzt nur noch drei vorhanden, in die Wand eingesetzt. Auf den schrägen Dachflächen unterhalb des achteckigen Thurms lagern endlich vier mächtige Gestalten in kühner Stellung, wie ein Geschlecht von Riesen, welches oben Wache hält. Mit der Präcision und der Vollendung in den architektonischen Formen verglichen, sind diese Arbeiten figürlicher Plastik schwer, plump, abenteuerlich, aber sie thun ihre Wirkung.



Fig. 8. Eck-Akroterien.

Elsässische und französische Schriftsteller haben in diesem eigenthümlichen Bauwerk fremde, besonders italienische Einflüsse wahrnehmen wollen, aber die Aehnlichkeit mit italienischen Anlagen, welche die Façade auf den ersten Blick zu haben scheint, kommt nur davon, daß sie ohne Thürme aufsteigt, und daß die Dächer und Giebel nur mäßig steil sind. Anlage und Formen sind vollständig aus der deutschen romanischen Architektur herausentwickelt. Sie haben die früheren Werke des Stils in diesen Gegenden, in welchen die Säulenbasilika überwiegend auftrat, zur Voraussetzung, aber es leben in ihnen zugleich die neuen architektonischen Gedanken des 12. Jahrhunderts: das Streben nach durch-

geführter Wölbung und imposanter Monumentalität, der Sinn für reiche, phantastische Decoration. Es lebt in dem Werk die kräftige Baugesinnung dieses Theils von Deutschland, zugleich hat aber hier ein Architektengeist von großer Bildung gewaltet, dem auch sonst das architektonische Schaffen seiner Zeit nicht fremd war, und welcher noch eine gewisse Ahnung von antiken Traditionen hatte, denn auf solche weisen allerdings die Einrahmung des Giebels, die Consolenfriese, die Versuche der Akroterienbildung hin. Die Arbeit im Einzelnen deutet auf lang fortgesetzte, sorgfältige Schulung des Bauhandwerks. Der Stil, welcher hier auftritt, erscheint dabei nicht vereinzelt im Elsaß, wir werden auf Schritt und Tritt das Uebereinstimmende finden. Aber die Kirche in Rosheim nimmt durch ihre abgeschlossene Vollendung allerdings unter dem Vorhandenen eine hervorragende Stellung ein und bildet einen Markstein in der deutschen Architekturgeschichte.

Wenn man das Städtchen durchschreitet, so fällt an der zopfigen Pfarrkirche S. Stephan noch der schlichte, spätromanische Thurm auf. Auch liegt an der Hauptstraße ein romanisches Haus, das zwar großentheils verfallen und seiner Ausstattung beraubt ist, aber noch ein paar verbundene Fenster mit Säulen zeigt. Dicht am Thor endlich steht ein auf drei Säulen ruhender Renaissancebrunnen mit der Jahrzahl 1605. Von dort aus war es, trotz der Sommerhitze, ein freundlicher Weg zwischen Rebenhügeln und mit der Aussicht auf eine der schönsten Bergpartien im Elsaß, bis bei der Wendung um die Ecke des Berges die Stadt *Oberehnheim* (den französischen Namen Obernai kann man wohl jetzt beseitigen) vor dem Wanderer lag. Der erste Eindruck war viel günstiger, als er bei Ankunft mit der Bahn gewesen wäre. Das Erste, was in das Auge fiel, war die im Bau begriffene neue gothische Kirche, ein Beispiel der Stattlichkeit, mit welcher derartige neue Anlagen im Elsaß errichtet werden. Die Formen des strengen Stils, mit Pfeilern, die sogar noch nach romanischem Prinzip gebildet sind, walten vor, aber das Ganze ist von einer gewissen Trockenheit, und die zu große Breite des Mittelschiffes giebt besonders der Façade ein schlechtes Verhältniß. Der Friedhof, welcher sich zwischen dem Chor und dem Bergabhang hinzieht, zeigt noch an der Außenseite einer kleinen Kapelle einen Oelberg in großen bemalten Steinfiguren vom Jahre 1517, die Arbeit ist indessen roh, und die Wandbilder der Nische — Christi Abschied von seiner Mutter und die Gefangennehmung — sind ganz überarbeitet. Besonders neugierig war ich auf ein paar Gemälde in der Kapelle des nahegelegenen Hospitals gewesen, die im Elsaß *Holbein* dem Vater zugeschrieben werden, obwohl ein kurzer Bericht, welchen E. Müntz früher in diesen Blättern gegeben, die Erwartungen etwas herabstimmte. Es sind zwei Altarflügel, welche auf beiden Seiten Gestalten von Heiligen, etwas unter Lebensgröße, enthalten: innen Margaretha, Dorothea und Magdalena, Jakobus den Aelteren, Petrus und Johannes, außen die beiden Sanct Martin und die heilige Elisabeth. Eine dazu gehörige Altarstaffel enthält Christus und die Apostel. Mit der Holbeinschen Richtung besteht nicht der leiseste Zusammenhang. Die Zeichnung ist höchst mangelhaft, alle lebhafteren Bewegungen sind mißglückt, bei übertrieben kurzem Verhältniß der Figuren fallen die derben, großen Köpfe auf. Es sind grobe Elsässer Arbeiten, freilich noch mit Spuren des Schongauerschen Einflusses in den weiblichen Köpfen der ersten Tafel, die vielfach etwas Liebliches haben, und auch in der Farbe. Die Form der über einen Zoll hohen Buchstaben der Bezeichnung kommt auch nie in Holbeinschen Inschriften vor:

1508 hh

Von der Façade der neuen Kirche führt eine kurze, belebte Straße gerade in den Mittelpunkt des Städtchens. Vor sich hat man das Rathhaus, rechts liegt der Wagnersche Gasthof, wo ein gutes Unterkommen zu finden ist, und links steht einer der schönsten jener originellen Renaissance-Brunnen, die häufig im Elsaß zu finden sind. Ueber einem runden Sockel mit zwei Kassettenreihen steigen drei ausgebauchte, reichverzierte Säulen mit verkrepftem Gebälk auf, welche mit Hilfe von Consolen, die seitwärts von den korinthischen Kapitälen ausgekragt sind, den oberen Baldachin tragen. Den runden Architrav zieren drei Tafeln mit biblischen Inschriften, an einer Stelle bemerkt man das Steinmetzzeichen



. Auf dem Gesims steht ein kleiner Genius, welcher ein Schild mit dem zweiköpfigen Reichsadler hält, und auf der Wetterfahne steht die Jahrzahl 1579. Selbst in dieser späten Zeit spielen aber noch gothische Motive in die Renaissance hinein. Innen besteht die flache Kuppel des Brunnen-Baldachins aus einem sternförmigen Rippengewölbe.

Diese Mischung der Stile tritt auch am Rathhause auf, von welchem aber nur der Flügel links vom Beschauer alt ist und die Jahrzahl MDXXIII trägt. Der Stadtbaumeister Hans Jüngling wird als Urheber genannt. Der Anbau, welcher einen ebensolchen Flügel auf der andern Seite eines modernen Mittelbaues wiederholt hat, rührt von 1848 her. Die Formen der spätern Gothik herrschen in dem Geäst an den Fenstern und in dem Maßwerk der Balustrade, welche sich von dem Hauptgeschoß entlang zieht, aber in den großen, mit Köpfen verzierten Kragsteinen, welche jene tragen, taucht schon die Renaissance auf, die in der deutschen Baukunst damals in ihren Anfängen war. Leider bekam ich durch Zufall den Saal nicht zu sehen, der sich durch die Bildung seiner beiden Säulen, durch seine Täfelung und durch — leider übermalte — alttestamentarische Wandbilder auszeichnen soll.*) Eine kleine Kirche, die neben dem Rathhause liegt, hat einen hübschen Thurm in spätgothischen Formen. Das Innere ist ganz modernisirt, aber ein heiliges Grab, seitwärts vom Chor, verdient Beachtung. Bemalte Holzfiguren stehen in einem architektonischen Wandbau aus Stein, in den spätesten gothischen Formen und mit Vergoldungen. In der Höhe erscheint der auferstandene Christus zwischen zwei Bischöfen, unten in einer tiefen Nische mit der Jahrzahl 1504 stehen die drei Marien vor Christi Leichnam. Diese weiblichen Figuren sind in ihrem Ausdrucke der Wehmuth fein und tief empfunden, auch Haltung, Hände, Geberden sind zart, wenn auch nicht frei von übertriebener Zierlichkeit.

Die Seitenfront des Rathhauses wendet sich gegen den Marktplatz, der noch manche Reste aus alter Zeit enthält. Jener gerade gegenüber ragt die Kornhalle, ein Fachwerkbau mit hohem Giebel, empor. Unten öffnet sich ein Spitzbogenthor, und im Hauptgeschoß finden wir an dem Altan vor dem Mittelfenster spätgothisches Maßwerk, aber das Stadtwappen — darüber der einköpfige Adler — ist von einer Renaissance-Umrahmung umschlossen, welche die Jahrzahl 1554 trägt. An einem Eckhause am Marktplatze fällt ferner der Erker auf, welcher in schlichter Architektur durch mehrere Stockwerke geht und unten eine Brunnenhalle auf zwei kurzen Renaissance-Pilastern bildet.

Das frische Treiben einer gewerbthätigen Bevölkerung verbindet sich in Oberehnheim überall mit dem alten malerischen Charakter, um den Eindruck des ehemaligen deutschen Reichsstädtchens, neben welchem sich einst ein Hohenstaufenschloß erhob, so anziehend zu machen. Die alten Mauern und Thürme, die früher manchen Anprall ausgehalten

*) Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace, II. série, II. vol. Notice historique sur l'hôtel-de-ville d'Obernai.

haben, unter andern im Jahre 1444 den Armagnaken widerstanden, sind großentheils noch erhalten, und wiederholt prangt ein Adler daran, bald als das Wappenthier der Stadt, bald als dasjenige des Reichs. Ein anmuthiger Spaziergang zieht sich auf dem alten Wall vor ihnen entlang, und von hier aus hat man einen schönen Blick auf die Berge. Diese gruppiren sich hier so glücklich und bilden so charaktervolle Linien, wie es weder in dem Wasgau, noch drüben im Schwarzwalde häufig wieder vorkommt, dazu ist das Thal reich bebaut, freundliche Ortschaften tauchen darin auf, von jedem Bergrücken, jedem Abhang ragen alte Burgen, und hoch über allen steigt die Kuppe des bewaldeten Odilienberges mit dem Klostergebäude auf.

Der Odilienberg, auch Hohenburg genannt, war das Ziel meiner nächsten Wanderung. Die gothische Klosterruine Truttenhausen aufzusuchen unterließ ich, da mich doch bald wieder mein Weg in diese liebliche Gegend führen muß. Der Nachmittag war schon vorgeschritten, und so wählte ich den geraden Weg, um noch zeitig genug auf der Höhe zu sein. Unter den zahlreichen alten Schlössern fallen vor allem zwei Gruppen mehr und mehr in das Auge: links die Burg Landssperg, welche uns an die berühmte Aebtissin auf Odilienberg erinnert, an Herrad von Landssperg, die Urheberin des hortus deliciarum, des köstlichsten Schatzes der verbrannten Straßburger Bibliothek; rechts die beiden Schlösser Lützelburg und Rathsamhausen. Es giebt kaum eine Stelle im Elsaß, an welcher man sich so lebhaft bewußt wird, auf einem Boden von großer geschichtlicher Vergangenheit, auf einer Stätte uralter Kultur, reich an Sagen, Denkmälern und Erinnerungen zu stehen. Oben auf dem Odilienberg sind ja Reste einer römischen Befestigung in der sogenannten Heidenmauer erhalten. Von dem Dorfe Ottrot her steigt man in einer stillen Schlucht in die Höhe; immer dichtere Waldung von Laubholz und Tannen nimmt den Pfad auf, so daß der Blick nur selten hinunterschweifen kann, und plötzlich mündet der Fußweg an der Klosterthüre. Wir Deutschen denken natürlich zunächst an die Worte, welche Goethe in Wahrheit und Dichtung seiner mit tausend Gläubigen begangenen Wallfahrt hierher gewidmet hat. Wie charakteristisch hat er in wenigen Worten die wundervolle Aussicht geschildert. Die Bergabhänge, über denen man steht, das reiche Thal des Rheins mit Ortschaften und wohlbebauten Fluren, die Schwarzwaldberge drüben schließen sich zu einem Ganzen zusammen, welches nicht bloß ein weites Panorama, nein, ein harmonisches, wirksam eingerahmtes Bild ist. Auch heutzutage wird jeder Wanderer dem Beispiel des großen Dichters folgen und gern der Legende gedenken, welche sich an diese Stelle knüpft. Unter den Gestalten der christlichen Sagenwelt steht die heilige Odilia, die Blindgeborne, welche durch die Taufe sehend geworden, als eine der lieblichsten da. Die moderne geschichtliche Kritik hat an ihrer Existenz gezweifelt; L. Spach, der gelehrte und geistvolle Erforscher elsässischer Vergangenheit hat in der feinen Weise, die ihm eigen ist, einen historischen Kern in der Legende zu retten gesucht.*) Jedenfalls waren die Traditionen von der Aebtissin Odilia, der frommen Tochter eines Herzogs, der an der Grenze der merovingischen und der karolingischen Epoche dies Kloster gegründet hatte, in dem Jahre 1050 im Volke lebendig. Damals wurde Papst Leo IX., Elsässer von Herkunft, diesen Ueberlieferungen und der Vorstellung von der Wunderkraft ihres Grabes gerecht, indem er Odilia kanonisirte und die Herstellung des Klosters sich angelegen sein ließ. Und nun nahm der Odilienkultus, seit er offiziell geworden, immer größeren Umfang an, immer verklärter stand die Heilige, als ein Bild ächt christlicher Liebesthätigkeit und Weltentsagung, vor den Augen der folgenden Geschlechter, die aus dem ganzen Lande in Schaaren zu ihrem Grabe auf Hohenburg wallfahrteten.

*) Lettres sur les Archives départementales du Bas-Rhin. Strasbourg 1862.

Das Kloster hat manchen Brand und manche Zerstörung durchgemacht, die jetzigen Gebäude sind größtentheils modern, die Kirche gehört wesentlich dem 17. Jahrhundert an. Nur wenige romanische Reste sind übrig, aber sie stammen nicht einmal aus der Zeit der zweiten Gründung unter Leo IX., sondern, ihren Formen nach, erst aus dem 12. Jahrhundert. Die Detailbildung stimmt überall mit St. Peter und Paul in Rosheim überein. In der That hatte eine neue Zerstörung des Klostergebäudes durch Herzog Friedrich von Schwaben, dem Vater Kaiser Friedrichs des Rothbartes stattgefunden.*) Der große Sohn nahm sich dagegen des Klosters an, er berief eine Verwandte seines eigenen Hauses, Relindis, früher im Kloster Bergen bei Neuburg in Bayern, als Aebtissin und übertrug ihr die Herstellung des Klosters. Relindis, welche 1167 starb, war die Vorgängerin der Herrad von Landsperg, bekannt als eine Frau von strengem Charakter, zugleich aber auch von ungewöhnlicher Bildung, sogar lateinische Dichterin. Wahrscheinlich gehören die noch vorhandenen romanischen Theile in ihre Zeit. Die kleine Kapelle im Garten, mit schlichtem Portal und einfachen Rundbogenfriesen, ist 1858 ganz restaurirt und innen ausgemalt worden. Besser hat ihren alten Charakter die heilige Kreuzkapelle bewahrt, welche unmittelbar neben der Kirche liegt. Es ist ein annähernd quadratischer Raum, überdeckt mit vier rundbogigen Kreuzgewölben, welche auf einer Mittelsäule und auf acht Halb- und Viertelsäulen an den Wänden ruhen. Die Mittelsäule ist gedrungen im Verhältniß, Paare von Händen ersetzen die Eckblätter an der Basis, das Kapitäl ist von gedrückter Kelchform mit konventionellem Blattwerk und Köpfen an den Ecken.**) In den Gängen des Klosters finden sich noch ein paar Stücke von Schachbrett-Gesimsen, sowie kleine Würfelkapitäle, ebenfalls mit den Formen von Rosheim übereinstimmend, vor.

Heute freilich zieht die Schönheit der Lage fast ebensoviele Wanderer an, wie die frommen Erinnerungen. Oben wird für beide Theile gesorgt, mit dem Kloster ist eine Wirthschaft verbunden, welche die Laienschwestern verwalten. Mit ächt deutscher Gemüthlichkeit kam mir die alte Schaffnerin entgegen, und wenn es auch besonderer Ueberredungskünste brauchte, als ich nach dem ersten Schoppen des starken Wolxheimer Weins auch noch einen zweiten wünschte, wenn auch ein Anschlag in drei Sprachen meldet, daß es hier an Fasttagen kein Fleisch giebt, so habe ich mir doch vorgenommen, zum ersten Sommeraufenthalt in stiller Beschaulichkeit, der mir vergönnt sein wird, den Odilienberg zu wählen, wo in den freundlichen Zimmern mit der freien Aussicht gut wohnen ist.

*) Straub a. a. O., S. 168.

**) Abbildung bei Silbermann, Beschreibung von Hohenburg oder dem St. Odilienberg. Neue Auflage von Straub. Straßburg 1835, mit Atlas.

Fürstenburg bei Burgeis.

Oelgemälde von Robert Ruß im k. k. Belvedere zu Wien.

Radirung von W. Unger.

Unter den Wiener Landschaftsmalern der jüngeren Generation hat neben Eduard von Lichtenfels und Eugen Jettel besonders der Maler des obengenannten, von W. Unger für uns radirten Bildes, Robert Ruß, sich rasch zu einer ehrenvollen Position emporgearbeitet und auch bereits außerhalb der Grenzen seiner Heimat verdiente Anerkennung gefunden. Wenn die beiden Erstgenannten, Jeder mit fein ausgeprägter Individualität, im Gebiete der Stimmungslandschaft von vorwiegend malerischer Tendenz und meistens höchst einfachen Motiven ihre Triumphe feiern, treten bei Ruß der scharfe Blick für das Einzelne und Charakteristische, die gediegene Kenntniß der Natur und die meisterhafte Zeichnung als Haupteigenschaften in den Vordergrund. Allerdings geschieht dies nicht im Sinne des Stilisten, wie etwa bei Albert Zimmermann, dessen Art auf Robert Ruß merkwürdiger Weise ebenso wenig wie auf Eugen Jettel übergegangen ist, so sehr sich auch der Lehrer gerade dieser seiner beiden Lieblingsschüler angenommen hatte. Unser Künstler geht überhaupt nicht in erster Linie auf das Erfassen des Naturganzen aus, wie es uns das Stimmungsbild musikalisch in die Seele schmeicheln, das Stilbild in großen, zusammenfassenden Linien plastisch vor Augen stellen will. Er spinnt sich gern in ein heimliches Einzelplätzchen ein, läßt unser Auge in enger Waldschlucht auf einer einsamen Mühle ruhen oder giebt uns ein interessantes Stück Architektur und Vegetation in der getreuen Lokalfarbe wieder, wie sie das Erdreich und das Material vorschreiben. Er ist, wenn man so will, Detaillist, aber ein poetischer, und dabei ausgestattet mit all jener Sicherheit und Feinheit des Ausdrucks, welche solides Eindringen und scharfes Erfassen des Gegebenen mit sich führen. Wir leben der Zuversicht, daß ihn der bescheidene Ernst seiner Natur nicht zum äußerlichen Macher werde herabsinken lassen, so groß auch die Gefahren sind, mit welchen der wild bewegte Markt der Großstadt und die so leicht erworbene Virtuosität ein solches Talent umdrohen.

Robert Ruß ist am 7. Juni 1847 in Wien aus einer altbekannten Malerfamilie geboren. Er trat im Jahre 1862 in die Schule Albert Zimmermann's an der Wiener Akademie und verdankt seinem Lehrer, den er wiederholt auf den sommerlichen Studienausflügen begleitete, vor Allem jene treue Hingebung an die Natur, die gleich den ersten seiner sorgsam ausgeführten Schulzeichnungen in hohem Grade eigen war. Schnell entwickelte sich dann auch sein malerisches Geschick zu einer eigenthümlich kräftigen und frischen Vortragsweise, welche die lebhaften Kontraste liebt, ohne deßhalb in's Grelle und Bunte zu verfallen.

Das vorgeführte Bild: „Fürstenburg bei Burgeis" erzielte auf der vorjährigen Ausstellung im Wiener Künstlerhause einen durchschlagenden Erfolg und wurde für das k. k. Belvedere angekauft. Man hat ihm wohl nicht mit Unrecht eine gewisse Zwiespältigkeit

von Architektur und Staffage nachgesagt; zu dem verfallenen Gemäuer, das uns die Burg in ihrem jetzigen Zustande zeigt, will die alterthümliche Tracht der Figuren nicht passen. Im Uebrigen darf das Bild in der seltenen Energie seiner koloristischen Wirkung und mit seiner Fülle charakteristischer, geistvoll behandelter Details wohl als das bisherige Hauptwerk des Malers betrachtet werden. Ihm zunächst stehen: der „Kircheneingang" (Motiv aus Eisenerz) im Besitze des Hrn. von Oelzelt und zwei Waldbilder in der Sammlung des Prinzen August von Coburg in Wien. Andere Bilder besitzen die k. k. Akademie, Baron Wertheim, Direktor Herbeck und sonstige Wiener Kunstfreunde.

Ruß wurde 1869 auf der internationalen Ausstellung in München durch die goldene Medaille ausgezeichnet und bekleidete nach Abgang seines Meisters Zimmermann ein Jahr lang die Stelle eines provisorischen Lehrers der Landschaftsmalerei an der Wiener Akademie, welche gegenwärtig durch E. v. Lichtenfels besetzt ist.

E. v. L.

Die Künstler von Haarlem.

II.

Mit einer Radirung.

Wenn Holland der Ruhm gebührt, daß die Landschaftsmalerei hier ihre letzte Ausbildung, ihre höchste Vollendung erreicht hat, so darf speziell die Stadt Haarlem auf die Ehre Anspruch machen, daß sie die Entwickelung der holländischen Landschaftsmalerei in ihrem ganzen Verlaufe nicht nur mitgemacht hat, daß sich dieselbe vielmehr im Wesentlichen gerade hier vollzogen hat, daß fast alle hervorragenden Landschafter der verschiedenen Epochen aus Haarlem gebürtig waren oder in Haarlem gewirkt haben oder doch hier ihre Ausbildung und die Anregung zu ihrer Kunstrichtung erhielten. Freilich erscheint Haarlem schon durch seine Lage begünstigt: noch Binnenstadt, umgeben von prächtigen Buchenwäldern und reichen kanaldurchfurchten Auen, ist sie nur durch einen breiten Kamm malerischer Dünen vom offenen Meere getrennt. So boten sich in nächster Nähe die schönsten Studien für Land und Meer, für stille Waldeinsamkeit wie für weite, belebte Fernen.

Die erste ganz selbständige Richtung der holländischen Landschaftsmalerei hat ihren hervorragendsten Vertreter in Esajas van de Velde. In Uebereinstimmung mit seinem Zeitgenossen und Landsmann Frans Hals, mit dem ihn Vosmaer nicht mit Unrecht vergleicht, sucht er vor Allem das Charakteristische und Malerische zu geben, und zwar zunächst in Form und Färbung. Wie die gleichzeitigen Landschafter der flamändischen Schule, wie Jan Brueghel, Sebastian Vrancx, Pieter Snayers u. A., wählt er für seine Gemälde wie für seine Radirungen das erste beste Stück seines heimatlichen Bodens und staffirt es mit den Scenen des alltäglichen Lebens, welche sich in seinen Landschaften zuweilen so sehr geltend machen, daß wir das betreffende Bild eher ein Genrebild, ein Thierstück oder ein Schlachtenbild nennen können. Aber v. d. Velde sieht Land und Leute mit ganz anderen Augen an als jene Flamänder. Während diese, Rubens an der Spitze, im Anschluß an ihre historische Auffassung das Leben der Natur in ihren schwellenden Formen, ihren kräftigen Farben in heller Beleuchtung zur Darstellung bringen, streben jene ältesten Landschafter Hollands danach, Form und Farbe in größerer Einfachheit und Wahrheit, in einheitlicherem

Tone zu geben und dies sowohl in der Durchbildung des Details wie in dem Gesammteindruck zur Geltung zu bringen. Die Bilder des Esajas sind nicht so selten, wie W. Bürger annimmt (Musées de la Hollande II, p. 203 ff.), der die Bedeutung und die Vorzüge des Meisters sehr richtig würdigt. Bürger meint, daß „sämmtliche Museen Europa's kaum ein halbes Dutzend Gemälde von ihm besäßen"; allein schon die öffentlichen Sammlungen Deutschlands haben etwa die doppelte Zahl aufzuweisen. Das früheste Datum, das mir auf einem Gemälde vorgekommen ist, ist das Jahr 1615; die erste datirte Radirung ist von 1614. Kramm führt noch eine Zeichnung aus dem Jahre 1652 an.

Die Nachrichten, durch welche van der Willigen die Biographie des E. van de Velde bereichert, sind kurz folgende: Sein Name findet sich in Haarlem zuerst im Jahre 1610, wo er sich als Mitglied der reformirten Kirche einschreiben ließ. Am 11. April 1611 vermählte er sich mit Catelijen Maertens, einer jungen Dame aus Gent; bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß Esajas aus Amsterdam und nicht, wie man bisher annahm, aus Leiden gebürtig ist. Im Jahre darauf erfolgte seine Aufnahme in die Lukasgilde. In den Jahren 1617 und 1618 ist er als Mitglied der Rederijkerskamer „de Wijngaardranken" aufgeführt. Wann Esajas nach Leiden übersiedelte, erfahren wir durch den Verfasser nicht. Jedenfalls war er dort, nach Sandrart's Angabe, im Jahre 1630 bereits ansässig. Im Jahre 1628 ist er als Mitglied der Lukasgilde im Haag aufgeführt, woraus jedoch nicht nothwendig folgt, daß er auch dort gelebt hat. Man nimmt wohl mit Recht an, daß Esajas der ältere Bruder von Jan van de Velde und also der Sohn des Schreibmeisters gleichen Namens war, welcher 1605 als französischer Lehrer in Rotterdam und später bis zu seinem Tode (1623) in gleicher Eigenschaft in Haarlem angestellt war. Auf diese Verwandtschaft dürfen wir aus dem Umstande schließen, daß Jan (der Vater oder der Sohn?) im Jahre 1619 bei dem ersten Kinde des Esajas mit einem nahen Verwandten der Frau zusammen Gevatter steht. Der jüngere Jan van de Velde steht aber offenbar auch als Künstler in einem nahen Verhältnisse zu Esajas: in seinen zahlreichen und bekannten Stichen giebt er sich als der Schüler desselben zu erkennen. Auffassung und Behandlung schließen sich namentlich in den eigenen landschaftlichen Kompositionen den Radirungen seines Bruders eng an und erreichen sie häufig in Lebendigkeit, Wahrheit und Kraft. Ob Jan auch gemalt hat, weiß ich nicht mit Bestimmtheit zu sagen, da mir nie ein mit seinem Namen bezeichnetes Bild vorgekommen ist. Diejenigen Gemälde, welche unter seinem Namen gehen, nähern sich zum Theil seinen Stichen; so zwei Landschaften im Schlosse zu Dessau und eine in der Galerie zu Braunschweig, letztere noch im Charakter der Schule Elzheimer's, welcher sich Jan auch in seinen Stichen mehrfach anschließt. Seine Aufnahme in die Gilde von Haarlem erfolgte nach v. d. Willigen im Jahre 1619; 1635 gehörte er zu den Kommissaren derselben.

In der Art des Jan van der Velde behandelt ist eine leicht und zierlich mit der Feder gezeichnete Flachlandschaft in der Albertina zu Wien, welche mit P. v. Santvoort 1626 bezeichnet ist. Haben wir hier den Pieter van Santvoort vor uns, welchen der Verfasser als einen Haarlemer Künstler aufführt, gestorben zu Haarlem im Oktober 1681? Ein Gemälde unter diesem Namen finden wir auch auf der Liste bei einer Verlosung von Kunstwerken im Jahre 1636, die der bekannte Künstler Frans de Grebber veranstaltete (pag. 11.), freilich zu dem niedrigsten Preise, zu 12 Gulden, angesetzt.

Als den Lehrer des Esajas van der Velde giebt man zuweilen den Pieter de Neyn an, jedoch, wie schon Nagler mit Recht annimmt, wohl nur irrthümlich. Denn Houbraken, welcher uns über denselben, wie in der Regel über die Künstler aus Leiden, besonders ausführliche und zuverlässige Nachrichten mittheilt, sagt, daß Pieter van Neyn 1597, zu Leiden

geboren, dort „Stads Steenhouwer“ war und erst in späteren Jahren zu malen begann, und zwar unter der Anleitung von Esajas; er starb bereits 1639. Diese Angabe bestätigt das einzige Bild, welches ich von dem Meister kenne (in einer Privatsammlung zu Berlin), ein „Halt von Reitern in einer waldigen Flachlandschaft“, bezeichnet:

P·DE·NEYN.
1626

Nach Gegenstand wie nach Behandlung zeigt es die auffallendste Verwandtschaft mit Esajas, nach dessen Bildern und Zeichnungen sich der Künstler ausbildete, wie uns sein Zeitgenosse Orlers mittheilt.

Eher könnte noch Jan Adriaensz de Man als ein Vorgänger des E. van de Velde gelten, welcher unter den ersten Lehrern van Goijen's genannt wird. Ich habe von ihm so wenig wie von de Neyn je ein Bild erwähnt gefunden, glaube aber, daß man ihm eine allerliebste kleine Landschaft in der Galerie zu Woerlitz zuschreiben darf, einen Gesundbrunnen mit zahlreichen Figürchen, bezeichnet:

JMAN

Bei großer Verwandtschaft mit Esajas steht diese Landschaft jedoch, wie ähnliche frühere Bilder des A. van der Venne, der flamändischen Malerei, namentlich dem Jan Brueghel und dem Hans Bol noch näher durch buntere Färbung und minutiösere Vollendung. Nach Houbraken's Angabe müssen wir übrigens den J. de Man wie den Pieter de Neyn für einen Leidener Künstler halten. Ein Bild, das Kramm unter seinem Namen aufführt, kann, nach dem Gegenstande zu urtheilen, schwerlich von der Hand unseres Künstlers herrühren.

J. de Man's berühmterer Schüler, Jan van Goijen, ist freilich gleichfalls kein Haarlemer von Geburt. Nach der gewöhnlichen Annahme wurde er 1597 zu Leiden geboren, lebte dort bis 1631 und zog dann nach dem Haag, wo er jedenfalls nach dem Jahre 1656*) starb, da noch verschiedene Bilder aus den folgenden Jahren 1657 und 1658 bekannt sind. Aber nach Houbraken's Angabe hielt sich van Goijen ein Jahr lang in Haarlem auf und zwar als Schüler des Esajas van de Velde; und daß diese Nachricht, welcher Vosmaer (I, 92) widerspricht, sehr wahrscheinlich ist, geht aus den frühesten Bildern des Meisters (seit 1620) hervor. Ich verweise hier nur auf ein besonders charakteristisches Bild der Braunschweiger Galerie (Nr. 682) vom Jahre 1623. Motiv, Auffassung, Staffage, namentlich auch der eigenthümliche Baumschlag zeigen den engen Anschluß an Esajas; doch ist der Farbenauftrag pastoser, der Ton schwerer, aber auch schon harmonischer.

Wir erkennen bereits in diesem Jugendbilde, daß wir mit v. Goijen einen Schritt vorwärts gethan haben in der holländischen Landschaftsmalerei. Van Goijen und die Künstler derselben Richtung haben auch den letzten Zusammenhang mit der flamändischen Schule abgebrochen, den man bei E. van de Velde und seinen Zeitgenossen allenfalls noch in der Betonung der Lokalfarben und in der hervorragenden Bedeutung der Staffage finden kann; sie haben sich gegen dieselbe sogar in die schärfste Opposition gesetzt. Ihr erstes Gesetz ist die Wiedergabe des Charakteristischen mit den einfachsten, mit den malerischsten Mitteln. Daher die größte Sparsamkeit mit der Farbe; daher das Bestreben, das Bild womöglich

*) Das Jahr 1656 giebt Houbraken als das Todesjahr v. Goijen's an. Van Eynden will sogar eine Winterlandschaft von 1661 besitzen haben, mit Figuren von Jan Steen.

prima zu vollenden. Die einfachen Motive ihrer Heimath, wie wir sie schon bei van de Velde kennen lernten, finden wir auch in ihren Landschaften behandelt. Aber hier ist es der Ton, welcher Alles beherrscht und auch die Behandlung bestimmt: die Lokalfarbe ist möglichst zurückgedrängt, die Zeichnung giebt nicht die Einzelheiten, sondern nur die großen Massen, und dafür ist der ganze Nachdruck auf die Stimmung, auf die Bedeutung von Licht und Luft gelegt, welche gerade in Holland den Gesammteindruck der Landschaft so wesentlich mitbestimmen. Zum ersten Male und zugleich im vollen Maße sehen wir hier den lokalen Charakter der Landschaft, die individuelle Landesnatur hervorgehoben, und die bunten Scenen des Volkslebens, mit der die Maler dieser Richtung ihre Bilder noch mit Vorliebe staffiren, wenn sie dieselben auch stets der Landschaft unterordnen, tragen noch dazu bei, die Charakteristik zu verschärfen. Wenn wir in Esajas van de Velde ein der früheren Zeit des Frans Hals verwandtes Streben erkannten, so sehen wir den Charakter seiner mittleren und späteren Periode in der Richtung dieser gleichzeitigen Landschafter ausgeprägt.*)

Neben Jan van Goijen sind Pieter de Molijn und Salomon Ruisdael die bekanntesten Künstler dieser Richtung; auch Roeland Roghman wie Jakob Gerritz. Cuyp gehen aus ihr hervor, und der Sohn und Schüler des letzteren, Albert Cuyp, kann als der größte Meister derselben betrachtet werden.

Wie van Goijen in Haarlem seine Ausbildung vollendete, so lebten und wirkten P. de Molijn und S. Ruisdael ausschließlich in Haarlem und versammelten hier um sich eine große Zahl von Künstlern, welche je nach ihrer Begabung in engerem oder weiterem Anschluß an sie thätig waren. Ein großer, vielleicht der größte Theil derselben ist kaum dem Namen nach bekannt, und ihre Werke gehen unter dem Namen ihrer berühmteren Lehrer und Vorbilder. Die beste, bisher fast die einzige Quelle für das Studium derselben bieten ihre Bilder und die Bezeichnungen auf denselben. Danach wollen wir hier — soweit wir dieselben gesehen und studirt haben — eine kurze Uebersicht und Charakteristik dieser Meister zu geben versuchen, bei welcher wir eine Reihe neuer Forschungen v. d. Willigen's verwerthen können. Dieselben werden unsere Annahme, daß wir es hier fast ausschließlich mit Haarlemer Künstlern zu thun haben, wie wir schon aus dem Charakter ihrer Werke zu schließen glaubten, in vielen Fällen durch Urkunden bestätigen.

Die Biographien von Pieter Molijn wie von Salomon Ruisdael treten durch die Entdeckungen des Verfassers zum ersten Male in ein schärferes Licht. Noch Vosmaer (I, 94) durfte von dem Letzteren sagen: il n'a pas de biographie; jetzt lernen wir beide Künstler als langjährige, angesehene und thätige Mitglieder der Lukasgilde zu Haarlem kennen.

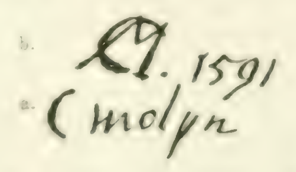
*) Durch die Freundlichkeit des Herrn Josef Ritter von Lippmann in Wien, welcher für uns eine Landschaft von Jan van Goijen aus seiner Sammlung radiren ließ, sind wir in den Stand gesetzt, unseren Lesern ein sehr charakteristisches Beispiel der oben besprochenen Richtung der Haarlemer Landschaftsmalerei vor Augen zu führen. Das Bild: eine Ansicht einer uns unbekannten kleinen holländischen Stadt, ist aus der besten Zeit des Künstlers (datirt 1649) und durch Umfang wie künstlerische Vollendung gleich ausgezeichnet. Treffende Charakteristik, leichte und doch sehr bestimmte Mache, ein warmer leuchtender Ton, Feinheit von Licht und Luft sind die hervorstechenden Eigenschaften des Bildes. Und diese sind in der Radirung in so feiner Weise wiedergegeben, daß wir dem jungen Künstler, Herrn L. Fischer, einem Schüler des Professors Jacoby, zu dieser seiner Erstlingsleistung aufrichtig Glück wünschen dürfen. — Der Besitzer des Gemäldes, dessen Sammlung noch zwei andere Werke von der Hand des van Goijen aufzuweisen hat, hat in dem Verlaufe von nur einem Jahre eine Reihe hervorragender und interessanter Werke mit so feiner Auswahl gesammelt, daß wir hoffen dürfen, in wenigen Jahren hier eine Galerie entstehen zu sehen, welche für Wien die jetzt gerade der Zerstreuung in alle Winde anheimfallende Sammlung Gsell wenigstens für flamändische und holländische Meister ersetzen wird. Und daß Herr von Lippmann gerade auf diese Schulen sein Augenmerk richtete, halten wir für eine sehr weise Beschränkung, da der Erwerb hervorragender Werke der italienischen Kunst, abgesehen von den Kosten, den größten Schwierigkeiten und den lauernden Gefahren von Seiten der Roßtäuscher im Kunsthandel ausgesetzt ist.

Pieter de Molijn, aus London gebürtig, tritt 1616 in die Lukasgilde zu Haarlem; im Jahre 1624 wird er als Mitglied der reformirten Kirche erwähnt. In demselben Jahre verheirathet er sich mit Meyken Gerards und tritt in die Bürgergarde, welcher er bis 1630 angehört. Zwischen den Jahren 1630 und 1649 finden wir ihn häufig im Vorstande der Gilde, deren Präsident (deeken) er dreimal war. Er starb im März 1661 und wurde in der Hauptkirche (Grote Kerk) bestattet; die sonst sehr einsilbigen Notizen des Todtenregisters enthalten neben seinem Namen den ehrenvollen Zusatz „contsrijek schilder." Molijn's künstlerische Thätigkeit scheint mit dem Alter nicht erlahmt zu sein; gerade aus seinen letzten Jahren stammen die meisten seiner zahlreichen Zeichnungen, die regelmäßiger als seine Gemälde mit Daten versehen sind. Auch in diesen seinen Zeichnungen steht Molijn dem van Goijen außerordentlich nahe, und dieselben gehören durch ihre frappante Wirkung, durch die Wahrheit der Motive und ihre außerordentlich breite malerische Behandlung zu den interessantesten landschaftlichen Naturstudien aller Zeiten. Der Meister scheint in hohem Alter noch eine Reise nach Norwegen gemacht zu haben. Die Sammlungen von Handzeichnungen des Erzherzogs Albrecht in Wien, des Museums Städel und des Dresdener Kupferstichkabinets haben nämlich je ein höchst interessantes Studienblatt aus den norwegischen Alpen aufzuweisen, bezeichnet und datirt von 1658 und 1659.

Einen Maler Anthonis de Molijn führt der Verfasser nach der Liste von V. L. van der Vinne auf; im Jahre 1702 war derselbe bereits verstorben. Ich vermuthe, daß diesem Künstler ein

bezeichnetes Bild bei Herrn Vieweg in Braunschweig angehört: eine Trift mit Kühen nahe bei einem Gehöft. Es ist dem Pieter de Molijn in kräftiger, pastoser Mache verwandt, aber farbiger und trockener, in der Art der früheren Bilder des Philipp und Jan Wouwerman oder des Jan Wils, hinter denen es jedoch an Werth zurücksteht.

Ueber den jüngeren Pieter de Molijn gen. Tempesta, einen manierirten Landschafter aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfahren wir Nichts durch van der Willigen; vielleicht ist er ein und dieselbe Person mit dem Pieter de Molijn, welcher im Jahre 1649 mit Jan de Molijn zusammen in die Malerzunft zu Leiden eintrat. Von diesem Jan habe ich Bilder weder gesehen noch erwähnt gefunden. Dagegen kenne ich eine große Landschaft in einer Privatsammlung (zu Langenstein bei Halberstadt): einen Hohlweg, durch den ein Karrenführer seinen Gaul treibt, mit der nachstehenden (a) Bezeichnung:



Sie steht in Färbung, Ton und Mache dem älteren Pieter Molijn außerordentlich nahe, so nahe, daß man ihm dieselbe ohne jene Bezeichnung zuschreiben würde. Sollte vielleicht ein Charles Molijn, welchen van der Willigen (pag. 246) im Jahre 1639 als Pathen bei der Taufe eines Kindes von Pieter Post erwähnt, der Meister jenes Bildes sein? — Ein C. Molijn ist auch als Zeichner auf einen der von P. Nolpe 1638 gestochenen Blätter angegeben, welche den Empfang der Maria von Medicis in Amsterdam darstellen. Ich darf





hier ein Bild der Braunschweiger Galerie (Nr. 677) nicht unerwähnt lassen, welches man seinem Monogramme nach (siehe vorstehend unter b) auf denselben Meister beziehen könnte. Früher hatte man es unbestimmt gelassen; der neueste Katalog schreibt es dem Cornelis Molenaer zu. Aber eine in der Galerie zu Berlin (Nr. 706) befindliche Landschaft dieses frühen Antwerpener Künstlers, welcher dem Paul Bril noch voransging, weicht, obgleich sie ein ähnliches (jedoch nicht verschränktes) Monogramm C. M. trägt, von unserem Bilde sehr wesentlich ab. Wir haben hier offenbar ein Werk vor uns, das sich durchaus der Richtung der holländischen Landschaftsmalerei anschließt, welche wir eben besprachen. Das Motiv ist äußerst einfach, selbst etwas trist: eine öde, spärlich mit verkrüppeltem Gebüsch bewachsene Dünenlandschaft; vorn an einem verfallenen Bretterzaune weidet ein Hirt einige Ziegen; weiter hinten steht eine Gruppe von Bauern in der Nähe einer ärmlichen Hütte. Die nur sehr mäßig angedeuteten Lokalfarben beherrscht ein kräftiger grauer Ton, der im Schatten in's Bräunliche übergeht, im Lichte strohgelb wird. Auffassung, Behandlung und Färbung stehen dem Pieter Molijn am nächsten, obgleich sie ihn an Feinheit nicht erreichen. Aber wie verträgt sich damit das Datum 1591, das groß auf dem Bilde steht und die Züge völliger Aechtheit trägt? Ich vermag auf diese Frage nicht zu antworten. Für mich bleibt das Bild, bleibt der Künstler, der es malte mehr als 20 Jahre, ehe Esajas van de Velde seine künstlerische Thätigkeit begann, und fast 30 Jahre vor den ersten uns bekannten Werken des Jan van Goijen und Pieter Molijn, noch ein ungelöstes Räthsel.

Nur wenig jünger als Molijn ist Salomon Ruisdael, der wie jener unter dem Einflusse des E. van de Velde, vielleicht sogar in seiner Schule sich bildete. Er trat im Jahre 1623 in die Lukasgilde zu Haarlem; wir müssen daher die Zeit seiner Geburt viel weiter hinaufrücken, als man es bisher gethan hat, etwa bis zum Jahre 1600. Im Jahre 1628 erwähnt ihn Ampzing als einen hervorragenden Landschafter seiner Vaterstadt. Datirte Bilder von seiner Hand kenne ich jedoch nicht vor dem Jahre 1631 (Esterhazy); Bürger citirt (Gazette 1869, I, 183) erst aus dem Jahre 1633 das früheste ihm bekannte Gemälde. Van der Willigen fand ihn zuerst im Jahre 1640 urkundlich erwähnt. Im Jahre 1647 gehörte er zu den Kommissaren, 1648 war er Präsident der Lukasgilde; 1669 finden wir ihn noch einmal als Kommissar der Gilde thätig. Zwischen den Jahren 1659 und 1666 versah er das städtische Ehrenamt eines wijkmeester. Wie die ganze Familie Ruisdael gehörte auch er zu der Sekte der Mennoniten. Er starb Ende Oktober des Jahres 1670. Nach den Kosten seines Begräbnisses und dem Betrag der Personalsteuer, welche er zahlte, müssen wir schließen, daß S. Ruisdael in sehr günstigen Vermögensverhältnissen lebte.

In seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit steht er dem van Goijen näher als dem Molijn; doch ist namentlich in seinem Baumschlag das Blattwerk stärker betont, fleißiger durchgeführt und in der Regel von einer kräftigeren grünen Lokalfarbe. Der Meister ist in Deutschland, das — namentlich in den kleineren Galerien und Privatsammlungen — die meisten seiner Werke besitzt, genügend bekannt und in neuerer Zeit auch besser gewürdigt. Ein Beweis dafür ist, daß vor zwei Jahren auf der Auktion einer Sammlung von Mecklenburg, auf welcher ein van Goijen von mäßigen Dimensionen die Summe von etwa 5000 Francs erreichte, ein großer, vorzüglicher S. Ruisdael von der Berliner Galerie für 8000 Francs erstanden wurde. Seine Bezeichnungen, die er nur selten auf seinen Bildern anzubringen vergißt, zeigen eine große Mannigfaltigkeit. Ich habe deßhalb die charakteristischsten hier zusammengestellt. Nr. 1 ist die gewöhnliche Bezeichnung und Nr. 3 das gewöhnliche Monogramm, dessen er sich bedient. Die Monogramme Nr. 4 und 5 finden sich auf Bildern in der Galerie Gsell und zu Göttingen. Ersterer Sammlung ist auch die Bezeichnung Nr. 2 vom Jahre 1663 entlehnt. Die Bezeichnung Nr. 6, welche aus-

nahmsweise der des Jakob fast genau gleicht, befindet sich auf einer Zeichnung der Albertina.

S Ruysdael 1642 · S. R. · Ruysdael 1663 · R. · SR · S. Ruysdael f

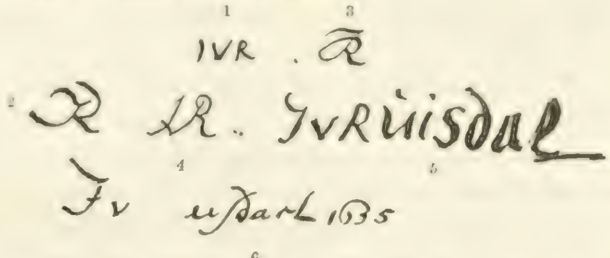
Durch van der Willigen haben wir auch zuerst erfahren, daß Salomon einen Bruder hatte, Namens Isack Ruisdael, welcher in den Jahren 1640 und 1642 als Mitglied der Lukasgilde zu Haarlem erwähnt wird. Er war aus Naarden gebürtig und heirathete als Wittwer im Jahre 1642 ein junges Mädchen aus Haarlem, die 1672 starb. Wahrscheinlich gehörte er zu der Sekte der Mennoniten, trat aber später zur reformirten Kirche über. Er wurde am 4. Oktober 1677 in der Nieuwe Kerk bestattet. Auf Grund dieser interessanten Entdeckungen hat Bürger (Gazette des B.-A. 1869, I, p. 179 f.) mehrere dem Jakob Ruisdael zugeschriebene Gemälde, die unter sich große Verwandtschaft haben, aber von allen übrigen Werken desselben wesentlich abweichen, für Arbeiten dieses Isack Ruisdael erklärt, der — wie wir später sehen werden — der Vater des Jakob war. Diese Bilder sind eine kleine Landschaft in der Pinakothek zu München (C. 531) mit dem Monogramm J. V. R., ein ähnliches Bild in der Galerie Suermondt zu Aachen, bezeichnet R. 1646, und zwei Landschaften im Städel'schen Museum (Nr. 190) und zu Bordeaux.

Dieser Schlußfolgerung Bürger's widerspricht jedoch van der Willigen in der uns vorliegenden französischen Bearbeitung seines Werkes; er will auf Grund der übereinstimmenden Angaben von Houbraken und van der Vinne in Isack Ruisdael nur einen der Kunst- und Bilderrahmen-Händler erblicken, welche damals auch Mitglieder der Gilde waren. Aber wir erfahren gerade durch den Verfasser, daß selbst verschiedene hervorragende Maler zugleich Kunsthändler waren: und wenn daher auch Isack dieses Gewerbe betrieb, so schließt dies durchaus noch nicht aus, daß er nicht auch als Künstler thätig war. Ich glaube in dieser Beziehung Bürger's Ansicht aufrecht erhalten zu müssen, da ich jenen eben erwähnten Bildern noch mehrere andere von gleichem Charakter und mit ähnlichen Bezeichnungen hinzufügen kann. Gemeinsam ist denselben ein meist etwas schwerer braun-grüner oder olivengrüner Ton, breite und im Licht sehr pastose Behandlung, während in den Schatten die dünne braune Untermalung möglichst stehen gelassen ist. Sie sind darin den Jugendbildern des Jakob Ruisdael nahe verwandt, mit denen sie auch in den Motiven übereinstimmen, ohne sie jedoch an Feinheit der Auffassung, an Frische und Leuchtkraft der Färbung, an Durchbildung der Details zu erreichen. Von van Goijen und Salomon Ruisdael, deren Richtung sie sich durch Ton, Beleuchtung und Behandlung anschließen, unterscheiden sie sich durch eine kräftigere Lokalfärbung und durch das Fehlen jeglicher irgend hervorragenden Staffage.

Die Gemälde, welche ich, außer den bereits genannten, unserem Künstler noch glaube zuschreiben zu müssen, sind folgende:

Dem Bilde in München kommt am nächsten eine kleine Landschaft ähnlichen Motivs im Städel'schen Museum zu Frankfurt, welche dort R. v. Vries benannt ist (Nr. 197); sie trägt das Monogramm J. R. (vgl. Facsimile Nr. 2). Dieselbe Sammlung besitzt noch ein ganz ähnliches Bild unter derselben irrthümlichen Benennung (Nr. 196), dessen Farbenauftrag jedoch pastoser, dessen Laub der Bäume von tieferem, kräftigerem Grün ist. Ein Hauptwerk unseres Meisters ist die sogenannte „Landschaft mit den Planken“ in der Galerie

der Akademie zu Wien (Nr. 430) mit der eigenthümlichen, aber zweifellos ächten Bezeichnung J. v. Ruisdal (Nr. 5), bei aller Einfachheit des Motivs, und obgleich von einem schweren grauen Tone, doch von poetischer Wirkung. Uebertroffen wird dieses Bild noch durch eine große Ansicht eines Fischerdorfes am Meeresstrande (angeblich Scheveningen), im Besitze der Großfürstin Marie zu Quarto (bei Florenz). Schwere Gewitterwolken ziehen über die öden Dünenhügel hin, zwischen denen die ärmlichen Hütten des Ortes zusammengedrängt liegen. Eine düster großartige Stimmung ist über die Landschaft ausgebreitet, deren Zeichnung mit sicherer Meisterschaft in großen Massen gegeben, deren Farbung in einen dunklen, braunen Gesammtton getaucht ist. Das Bild trägt die ganze etwas verstümmelte Bezeichnung J. v. Ruisdael und das Datum 1635 (Nr. 6). Schon danach müssen wir dasselbe dem Jakob jedenfalls absprechen und einem älteren Meister J. v. Ruisdael zuschreiben. Was ist nun natürlicher, als daß wir denselben in unserem Isack finden, dem einzigen, auf welchen die Bezeichnung und die Zeit der Entstehung paßt, dessen Verwandtschaft mit Jakob wie mit Salomon Ruisdael auch die Aehnlichkeit mit den Werken dieser beiden Meister erklärt. Mit der Waldlandschaft unter dem Namen Jakob Ruisdael im Museum Städel (Nr. 190), welche Bürger dem Isack zuschreibt, stimmt eine ebenso benannte Landschaft in der Darmstädter Galerie überein (Katalog von 1820, Nr. 374) von sehr breiter, pastoser Behandlung, mit einem etwas undeutlichen, aus J. v. R. zusammengesetzten Monogramme und dem anscheinend 1647 zu lesenden Datum. Eine schöne, charakteristische Landschaft unseres Meisters besitzt auch die Augsburger Galerie (Nr. 601) unter dem Namen Hobbema: Hütten unter hohen Eichen, an denen ein Weg vorüberführt. Der sogenannte Hobbema in der Pinakothek zu München scheint ihm gleichfalls anzugehören. Auch eine mit dem Monogramm J. R. (Nr. 3) bezeichnete Mondscheinlandschaft, im Privatbesitz zu Leipzig, von einem hellen braunen Gesammtton und leichter, geistreicher Mache, ist vielleicht unserem Isack Ruisdael zuzuschreiben.



Einen nur selten und nur ganz oberflächlich erwähnten Haarlemer Landschafter unserer Richtung, François de Hulst, lernen wir durch van der Willigen als einen geachteten Künstler, als ein eifriges Mitglied der Künstlergenossenschaft zu Haarlem kennen. Er war aus Haarlem gebürtig, ist im Jahre 1630 in den Listen der Bürgergarde seiner Vaterstadt verzeichnet und tritt im folgenden Jahre in die Lukasgilde. Von 1635 bis 1640 ist er Sekretair derselben und seit dem Jahre 1642 finden wir ihn wiederholt im Vorstande der Gilde — häufiger als irgend einen anderen der gleichzeitigen Künstler. Er stirbt zu Haarlem am 29. December 1661. — Bilder dieses Meisters sind nicht gerade außergewöhnlich selten: ich kenne etwa ein Dutzend derselben; aber sie sind meist in kleineren Privatsammlungen zerstreut. In öffentlichen Galerien weiß ich nur eine Strandlandschaft in Gotha (VIII, 71) aufzuführen, bezeichnet:

FHVLST. 1644

F. D HVLST.

Es ist das einzige Mal, daß ich ein Datum auf seinen Bildern gefunden habe. Die gewöhnliche Bezeichnung ist F. D. Hulst, wie sie das zweite Facsimile zeigt. Die Gemälde des François de Hulst gehen in der Regel unter anderen Namen, oder man verwechselt ihn doch mit einem weit jüngeren Maler P. v. Hulst, mit welchem er nicht die geringste Aehnlichkeit hat. Einen andern, ganz unbekannten gleichnamigen Künstler, der ein Zeitgenosse unseres Meisters oder nur wenig älter war, lernen wir in einem Kirchweihfest der Braunschweiger Galerie (Nr. 645) kennen, bezeichnet P. v. Hulst 1628, das einen flamändischen Meister von lebendiger Auffassung und breiter Mache in der Art des Vinkenboons und Momper aufweist. Unser holländischer Meister schließt sich in seinen Werken: Landschaften mit Burgen und Städten, Kanal- und Strandansichten in der früheren Zeit am nächsten dem Salomon Ruisdael an, später mehr dem R. v. Vries. Doch ist er bräunlicher im Ton, weicher und weniger trocken und pastos im Farbenauftrag als der Letztere.

Gleichzeitig mit F. de Hulst finden wir mehrmals (1656 und 1657) einen anderen, ebenso wenig bekannten Landschafter, Willem Kool oder Koolen*) im Vorstande der Malergilde zu Haarlem. Er ist gebürtig aus Haarlem, heirathete als Wittwer im Jahre 1638 Cornelia v. d. Molen, war 1656 und 1657 einer der Kommissare der Lukasgilde und starb am 30. Oktober 1666. Datirte Gemälde von seiner Hand kenne ich zwischen den Jahren 1637 und 1654. Sie stellen einfache Flachlandschaften vor, meist von Flüssen und Kanälen durchschnitten, bald mit reicherer bald mit geringerer Staffage. Sie sind leicht und flüssig in einem hellen braunen Tone ausgeführt, aber ohne die Bestimmtheit der Behandlung und die Feinheit der Auffassung eines Molijn oder S. Ruisdael. In Dessau besitzen die Galerien im Amalienstift und im Schlosse je ein bezeichnetes Gemälde von seiner Hand. Eine große Flußlandschaft schmückte den Versammlungssaal der Gilde in Haarlem, wohl ein Beweis, daß Kool seiner Zeit ein geachteter Künstler war. Er bedient sich auf seinen Bildern des Monogrammes WK. und der Bezeichnungen W. Kool, W. Kolen, W. Koolen.

Von einem gleichnamigen Künstler ist mir ein Bild mit der Bezeichnung J. Koolen bei Herrn Rimpau in Langenstein bei Halberstadt bekannt, ein Halt von Reitern vor einem Wirthshause. Der Maler ist ein geringer Nachahmer des Ph. Wouwerman; seine schwache Technik ist eine alterthümliche. Vielleicht war er ein Verwandter von Willem Koolen.

Das Berliner Museum besitzt eine Flachlandschaft mit dem Blick auf eine große Stadt in der Ferne, unter dem Namen Jodocus Momper (Nr. 772). Vosmaer (I. 93) hat ganz richtig erkannt, daß diese Benennung durchaus irrthümlich sei, daß wir es hier vielmehr mit dem Werke eines holländischen Malers zu thun haben und zwar, wie er vermuthet, des Roelant Roghman. Ein Momper ist jedoch in der That der Urheber dieses Bildes, denn dasselbe trägt die deutliche und zweifellos ächte Inschrift:

fd momper

Allerdings nähert es sich in dem gleichmäßigen braunen Tone, in einer fast düsteren Poesie den Landschaften des Roghman, in der Behandlung jedoch mehr dem Molijn. Diesem wie dem van Goijen noch näher steht eine andere Landschaft in der Galerie zu Kassel (Nr. 284), ein Ort an einem von Booten und Schiffen belebten See, dort van Goijen genannt, trotz ihrer Bezeichnung F. v. Momp.. Sie ist von äußerst geschickter, leichter Behandlung, von feinster Beleuchtung und Luftperspektive und trotz des grauen Gesammttones durch wenige

*) Van der Willigen schwankt, ob Kool und Koolen wirklich ein und dieselbe Person bezeichnen; das Vorkommen beider Namen auf ganz übereinstimmenden Bildern läßt dieß wohl mit Sicherheit annehmen.

Farbenflecke von völlig farbiger Wirkung. Eine ähnliche Landschaft im Privatbesitz zeichnet sich noch durch eine reichere, fast phantastische Komposition und die hochpoetische Stimmung aus, welche die untergehende Sonne über Land und Wasser ausgießt. Einen Anhalt für die Persönlichkeit dieses außerordentlich tüchtigen Künstlers — wenn auch nur einen ersten und einzigen, noch recht dürftigen Anhalt glaube ich aus einer Mittheilung von v. d. Willigen (p. 352) entnehmen zu können. Wir finden nämlich in einem Auszuge desselben von „sonst unbekannten Malern" aus v. d. Vinne's leider sehr verstümmelter Liste von Mitgliedern der Haarlemer Malergilde unter dem Jahre 1648 einen François Mompe verzeichnet.

Nur aus dieser Aufzählung in v. d. Vinne's Liste bekommen wir noch von einem andern Haarlemer Landschafter Nachricht, der hierher gehört, von Salomon Rombouts; er ist dort als 1702 bereits verstorben aufgeführt. Diesem Maler werden wir eine Anzahl von Landschaften zuzuschreiben haben, welche mit S. v. Rombouts, Rombout oder dem Monogramme S. R.B. bezeichnet sind.

RõmBouts R.B.

In öffentlichen Sammlungen kenne ich von seiner Hand eine Eislandschaft in Hamburg (Nr. 282), eine Strandlandschaft in Leipzig (Nr. 348) und zwei Landschaften in der Galerie zu Schleißheim, von denen die eine mit dem hier facsimilirten Monogramme bezeichnete (III, 262) Salomon Ruisdael, die andere (III, 298) Theodor Rombouts genannt wird. Wir lernen in diesen Bildern einen recht tüchtigen Nachfolger des Sal. Ruisdael kennen: seine Landschaften sind lebendig, stimmungsvoll, reich und geschickt staffirt, von geistreicher Mache. Die beiden Bilder in Hamburg und Leipzig sind richtig benannt; worauf aber der Katalog der letzteren Sammlung seine Angaben stützt, daß der Meister Salomon Rombouts der Aeltere sei und im Jahre 1642 gestorben sei, weiß ich nicht anzugeben.

Die Galerie zu Schleißheim besitzt unter dem Namen J. van Mopel (III. 298) eine Landschaft von kräftiger Färbung, sonniger Wirkung, breiter und sicherer Behandlung, die sich den Landschaften des Pieter Molijn sehr nahe anschließt. Die Bezeichnung auf dem Bilde

J van mosCEr

ist augenscheinlich J. van Moscher zu lesen. Es ist wohl nicht wahrscheinlich, daß wir es hier mit Jacques de Mosscher zu thun haben, dem Schüler von K. van Mander, der nach v. d. Willigen bereits im Jahre 1593 von der Gilde zu Haarlem aufgenommen wurde; eher könnte dieser Landschafter, der mindestens um eine Generation jünger erscheint, ein Nachkomme dieses Jacques de Mosscher sein.

Einen sehr tüchtigen Künstler unserer Richtung lernen wir in einer mit Schalke 1661 bezeichneten Strandansicht in der „Galerie der patriotischen Kunstfreunde" zu Prag kennen. Sie ist warm im Ton, hell und sonnig, von sehr geistreicher leichter Behandlung; sie erinnert zugleich an van Goijen und F. de Hulst, übertrifft jedoch den letzteren. Geringer ist ein anderes umfangreiches Bild desselben Meisters in der Galerie zu Haarlem (Nr. 81), bezeichnet: C. S. v. Schalcke 1645, woraus der Katalog J. S. van Schahke macht: eine Flachlandschaft, durch die ein Hirt seine Heerde Schaafe treibt, gleichfalls von leuchtend sonniger Wirkung, den frühen Bildern des Isack Ostade verwandt, allein etwas oberflächlich und dekorativ. Ueber seine Biographie erhalten wir durch v. d. Willigen Aufklärung: Cornelis van der Schalcke war aus Haarlem gebürtig, wo er stets gelebt zu haben scheint. Sein Porträt finden wir auf dem berühmten Bilde der Offiziere des St. Joris-

Schützenoorns von Frans Hals (Museum zu Haarlem Nr. 50) vom Jahre 1639. Er war verheirathet mit Janneke Beiens; im Jahre 1642 wird ihm ein Sohn Ahasverus getauft, am 4. Januar 1648 ein Kind von ihm beerdigt. Im Jahre 1656 finden wir ihn als Pathen bei einer Taufe erwähnt. Van der Willigen fand in den Urkunden gleichzeitig zwei Cornelis v. d. Schalcke, einen C. Abrahamsz. und einen C. Symonsz., erwähnt und fragt deshalb, welcher der Maler sei. Ich glaube, der Letztere, da das Bild im Museum zu Haarlem C. S. v. Schalcke bezeichnet ist; auch theilt ja der Verfasser selbst mit, daß am 29. Januar 1650 ein Abrahamsz. v. d. Schalcke in der Hauptkirche bestattet wurde. V. d. Willigen giebt uns noch von zwei anderen Bildern des Meisters Nachricht: Eine Landschaft befand sich bis vor Kurzem im Besitz der Hauptkirche zu Haarlem und kam unter dem Namen und der gefälschten Bezeichnung Ph. de Koninck, dem sie verwandt war, in den Handel. Ein kleines, reizendes („plaisant") Kircheninterieur kam auf einer Auktion D. Cattenburch im Haag (29. Septbr. 1779) zur Versteigerung. Auch Kramm führt ein Gemälde, eine Flußlandschaft, unter seinem Namen auf.

Mehrere sonst unbekannte Landschafter der besprochenen Richtung lernen wir in der Sammlung des Amalienstifts zu Dessau kennen.

Auf einen derselben, auf J. Meerhout (1663) hat kürzlich Herr Hofrath Rost in diesen Blättern aufmerksam gemacht (1871, p. 348). Das Gemälde, eine reichbelebte Flußlandschaft, über welche die untergehende Sonne einen feinen violetten Ton ausgegossen hat, steht in breiter Behandlung, Beleuchtung, duftiger Ferne dem Salomon Ruisdael am nächsten. Kramm erwähnt eine Radirung von A. van der Laan nach einer Ansicht des Schlosses Heneden von „T. oder J. Meerhout."

Ein anderer verwandter Meister, H. de Meyer, für dessen Biographie uns bis jetzt jeder Anhalt fehlt, kommt auch in mehreren anderen öffentlichen Sammlungen vor. Jenes Bild im Amalienstift: ein breiter Fluß, der von zahlreichen Booten belebt ist, scheint der früheren Zeit des Künstlers anzugehören, die sich in Mache, Ton und Farbe dem Sal. Ruisdael anschließt. Die herzogl. Galerie im Schlosse zu Dessau besitzt gleichfalls ein Bild, bezeichnet:



eine große Eislandschaft, bunt belebt von Schlittschuhläufern und Schlitten, breit und farbig behandelt, aber dekorativer und flüchtiger als jene Flußlandschaft. Aehnlich, aber feiner in der Durchführung bei aller Breite ist eine reich staffirte Strandlandschaft in der Galerie zu Hamburg (Nr. 224), bez. H. D. Meyer 1659. Dieselbe Bezeichnung trägt auch ein großes Bild zu Amsterdam vom Jahre 1645 (Nr. 64), die Uebergabe der Stadt Hulst, worin der landschaftliche Hintergrund gleichfalls die Hauptsache ist. Sollte der Künstler vielleicht damals in Hulst ansässig gewesen sein? Kramm kennt eine Landschaft von ihm aus dem Jahre 1657, eine Ansicht von Dortrecht, von der Wasserseite gesehen.

Ein tüchtiger Landschafter, der gleichfalls hierher gehört, ist auch Wouter Knijf. Aber ich weiß kein Bild von ihm in einer öffentlichen Sammlung anzuführen. Sein jüngerer Zeitgenosse V. L. v. d. Vinne charakterisirt ihn ganz richtig durch den kurzen Beisatz bei seinem Namen „als van Goijen, bijzonder eveneens". Er war, wie wir durch v. d. Willigen erfahren, aus Wesel gebürtig, wohin sein Vater von Haarlem gezogen war; 1640

tritt er in die Lukasgilde zu Haarlem. Zwei Jahre darauf meldet er bereits einen Schüler Pieter Joosten an. Im Jahre 1645 verheirathete er sich zum zweiten Male. Er lebte noch im Jahre 1679, dem Todesjahre seiner Gattin. Ein Sohn Willem Kniff, der gleichfalls Maler war, starb bereits im Jahr 1665. Auf einem Gildestück von Jakob de Bray (zu Amsterdam) kommt er als „Knecht" der Gilde vor.

Descamps nennt einen Landschaftsmaler Schoefts, der in der Art des van Goijen gemalt haben soll. Diese Charakteristik paßt auf eine Landschaft in der Sammlung Vieweg zu Braunschweig, die bezeichnet ist:

F. Schoeff
1650

Man sieht den Lauf eines breiten Flusses hinauf, dessen Ufer mit niedrigem Buschwerk von Weiden und Erlen bewachsen sind; im Vordergrunde sind ein paar Fischer bei einem Kahne beschäftigt. Die Behandlung ist trocken und pastos, dabei aber leicht und geistreich; der herrschende Ton ist von einem etwas schweren Grau, aber sehr harmonisch. Der tüchtige Künstler steht dem P. Molijn am nächsten.

Eine ähnliche Flußlandschaft in der Galerie zu Braunschweig (Nr. 683) hat man dort, in dem Bedürfniß aus dem Monogramme R. C., welches auf dem Bilde steht, einen Namen zu machen, dem späten Blumenmaler Regnier Covyn zugeschrieben. Sie ist in der Färbung dem Bilde des J. Schoefts sehr verwandt, aber noch schwerer und eintöniger und nicht von der freien, leichten Behandlung. Im Ton wie in der Mache, namentlich im Baumschlag, der noch deutlich den Einfluß des Esajas v. d. Velde erkennen läßt, zeigt das Bild die auffallendste Verwandtschaft mit jener bereits oben erwähnten frühen Landschaft des van Goijen, welche in der Galerie jetzt unmittelbar daneben hängt. Die Entstehung des Bildes mag danach um das Jahr 1630 fallen.

Einen nicht ungeschickten Nachfolger des P. Molijn lernt man auch in einer mit C. V. Zwieten 1660 bezeichneten Hügellandschaft im Privatbesitz zu Berlin kennen.

Von einem Künstler „in der Art des van Goijen", von Jan Coelenbier, führt v. d. Willigen mehrere Landschaften aus älteren Katalogen an (Nachtrag, p. 346). Der Maler war aus Courtrai gebürtig, trat 1632 zu Haarlem in die Gilde und lebte daselbst noch im Jahre 1671. Seine seltenen Bilder kommen im Kunsthandel unter van Goijen's oder S. Ruisdael's Namen vor.

Eine größere Zahl verwandter Künstler müssen wir hier unberücksichtigt lassen, da sie nachweislich nicht in Haarlem lebten; so J. G. Cuyp, die beiden A. van Croos, Louis Elsevier*) u. A. m.

Dieselbe Richtung, welche Auffassung und Schilderung der Landschaft bestimmt, macht sich gleichzeitig auch in der Seemalerei geltend. Auch hier spielen die Künstler Haarlem's eine hervorragende Rolle. Die erste Entwickelung erhielt dieselbe in Holland durch die Haarlemer Künstlerfamilie Vroom, namentlich durch Hendrik Vroom (1566—1640). Wir bekommen über ihn und seine Familie durch v. d. Willigen eine Reihe neuer interessanter Nachrichten**). In ihren Seestücken kommt noch, wie bei den gleichzeitigen Antwerpener Künstlern, die Lokalfarbe stark zur Geltung: ein kräftiges Grün oder Blaugrün des Meeres und ein tiefes Blau des Himmels; Bau und Bewegung der Wellen sind noch von einer großen Regelmäßigkeit und Zeichnung und Durchführung überhaupt sehr sorgfältig. Für

*) Eine schöne Flußlandschaft, bez. „L. Elsevier", 1650, besitzt das Amalienstift zu Dessau.

**) Die Galerie zu Darmstadt besitzt das Selbstporträt des Frederik Vroom, bezeichnet: FREDERIK VROOM HENDERIKSZOON se ipse pinxit.

eine ganz freie, völlig nationale Entwicklung waren auch hier dieselben Künstler Bahn brechend, die in der Schilderung der Landschaft vorangegangen waren, vor Allen Jan van Goijen und Pieter de Molijn. Auch in den Seestücken dieser Meister kommen ihre Prinzipien, Herrschaft eines einheitlichen Tons und malerische Behandlung, zur vollen Geltung: ja gerade hier mußte dies um so eher und um so stärker der Fall sein, da ja Wasser und Luft ihre Färbung wesentlich von der Beleuchtung erhalten und da diese unruhigen Elemente für eine malerische, breit skizzirende Behandlung besonders günstig sind. Die charakteristischen Unterschiede, die wir in den Landschaften beider Künstler kennen lernten, treten auch in ihren Seebildern hervor*). Van Goijen's Bilder sind flüssig und breit, gleichsam in einen dünnen braunen Ton hineingeschrieben; Molijn's Behandlung ist bei aller Breite trocken und pastos, der herrschende Ton ein feines Silbergrau.

Diesen Künstlern, namentlich dem Vorbilde des Molijn folgt der Seemaler Jan Parcellis. Derselbe soll angeblich im Jahre 1597 zu Leiden geboren sein und später dort gelebt haben. Durch v. d. Willigen erfahren wir jedoch, daß er aus Gent gebürtig war und am 30. August 1622 bereits als Wittwer sich zu Haarlem mit Janneke Flessiers aus Antwerpen vermählte. Im Jahre 1628 war er noch in Haarlem ansässig, da ihn Ampzing unter den Künstlern seiner Vaterstadt als „de grootste konstenaar in schepen“ aufführt. Dieses Lob ist nicht übertrieben; und wenn man heute kaum noch den Namen des Künstlers kennt, so liegt die Schuld allein daran, daß man seine Bilder entweder seinem Sohne Julius Parcellis (geb. 1628), einem weit geringeren Künstler, oder dem Jan Peeters (geb. 1624) zuschreibt. Was daher Waagen (Handbuch II, 233) zur Charakteristik des Sohnes sagt, gebührt allein dem Vater, den er einen „mittelmäßigen Seemaler“ nennt. Den Beweis liefern die datirten Bilder, die aus den Jahren 1622, 1624, 1629 (Schleißheim) u. s. f. vorkommen. Die Bezeichnung ist dagegen nicht entscheidend; denn es scheint in der That, daß sich Jan wie Julius Parcellis und Jan Peeters desselben Monogramms I. P. bedient haben. Da nun Julius der Schüler seines Vaters war, und Jan Peeters wie sein älterer Bruder Bonaventura, obgleich aus Antwerpen gebürtig und dort ansässig, in der späteren Zeit einen wesentlichen Einfluß von Holland empfangen zu haben scheint, so ist die Verwirrung in der Benennung ihrer Bilder begreiflich. Jenes Marinebildchen der Schleißheimer Galerie vom Jahre 1629 (III, 721) trägt die ganze Bezeichnung Joannes Parcellis, während er im Trauregister und bei Ampzing Porcellis genannt ist.

Auch Simon de Vlieger, angeblich 1612 zu Amsterdam geboren, der größte Seemaler der älteren Zeit, scheint unter dem Einflusse der Landschaftsschule von Haarlem gebildet zu sein. Waagen nennt ihn geradezu einen Schüler des van Goijen. Seine herrlichen, äußerst reichen und mannigfaltigen Zeichnungen stehen etwa in der Mitte zwischen Molijn und Jakob Ruisdael und nähern sich je nach der Zeit ihrer Entstehung mehr dem Einen oder dem Anderen. Dem Molijn am nächsten stehen namentlich einige seltene norwegische Ansichten. Das Geburtsjahr des Künstlers wird man wohl fast um zehn Jahre hinaufrücken müssen, zumal wenn ein Seestück in Petersburg wirklich von 1624 datirt ist.

Verschiedene Künstler, die hierher gehören, habe ich nur durch Bezeichnungen auf ihren Bildern kennen gelernt.

Die Prager Galerie besitzt einen Seesturm an einer Küste mit der Bezeichnung A. van Antem (IV, 29.) Die Behandlung ist von großer Breite in einem braunen Tone, aber etwas roh. Von diesem Meister ist Hendrik van Anthonissen wohl zu unterscheiden.

*) Leider sind dieselben in öffentlichen Sammlungen sehr selten. In Dresden hat man aus dem Monogramme auf einem solchen Bilde des P. Molijn den Namen P. v. Loon gemacht (Nr. 1133).

Seine Bilder, die H. V. ANTH. bezeichnet sind, werden danach irrthümlich gewöhnlich dem Antem zugeschrieben. So in Berlin und in Petersburg. Uebrigens hat man das Marinestück in der Berliner Galerie mit Recht wieder zu den Vorräthen gestellt, da Anthonissen nur ein sehr schwacher Nachfolger des Parcellis und Vlieger ist. Datirte Bilder kenne ich zwei von 1647 und von 1652.

Einen bedeutenderen Künstler lernen wir in einer „ruhigen See" im Museum zu Hamburg (Nr. 324) kennen, welches die Bezeichnung W. Schut trägt. Die Ausführung ist von größter Breite, der gleichmäßige graue Gesammtton bei dem Umfange des Bildes noch von größter Feinheit. Nach Auffassung und Behandlung, worin es dem Sal. Ruisdael am nächsten steht, mag die Entstehungszeit des Bildes zwischen 1635 und 1640 fallen.

Mit dem Namen I. POR sind zwei Strandlandschaften in der Galerie Schönborn zu Wien und im Museum zu Darmstadt bezeichnet. Der Künstler schließt sich dem Jan Parcellis an, ist jedoch flüchtiger und flüssiger in der Behandlung und dünner im Auftrage der Farben. Es wäre nicht unmöglich, daß die Bezeichnungen den Namen nur abgekürzt gäben, und daß Julius Parcellis, der Sohn des Jan, der Urheber derselben wäre.

W. Bode.



Die öffentlichen Kunstinstitute Berlins.

Berlin, Ende Februar 1872.

Die Freude über den Abgang des Kultusministers ist, obwohl keineswegs mehr neu, nichtsdestoweniger noch immer sehr lebhaft. Alles, was mit dem Ressort des Herrn von Mühler in irgend einer Beziehung stand, athmet leichter und erwartet von dem Nachfolger jenes Menschen eine Besserung der gründlich verfahrenen, nahezu unerträglich gewordenen Zustände. Als eines der ärgsten Beispiele mag die hiesige Universität genannt werden, die in den Jahren der tiefsten Noth gegründet und zur Blüthe gekommen ist, und zur Zeit, da Preußen Triumphe feiert, wie noch nie, sich im Zustande fortwährenden Sinkens befindet. An hiesiger Hochschule werden jetzt beispielshalber rein historische Collegia von einem einzigen Privatdocenten gelesen.

Unter solchen Verhältnissen ist es natürlich, daß sich Aller Augen jetzt fragend nach denjenigen beiden Kunstinstituten wenden, welche als Staatsanstalten zum Ressort des Kultusministeriums gehören. Sowohl die hiesigen königlichen Museen, als auch die Akademie der Künste sind von der allgemeinen Verwahrlosung der Mühler'schen Mißregierung mit betroffen worden. Wird es unter den Auspicien des Herrn Dr. Falk besser werden, und in welcher Weise, nach welcher Richtung hin sind Reformen in der Einrichtung und Verwaltung dieser beiden Institute wünschenswerth?

Eine kurze unparteiische Beantwortung dieser Fragen anzubahnen, ist der Zweck dieser Zeilen, die indessen keineswegs mit dem Anspruch auftreten, das letzte Wort in einer so wichtigen Sache sprechen zu wollen, sondern sich mit einigen Andeutungen begnügen werden.

Was zunächst die Museen anlangt, so ist die bisherige Einrichtung wohl genügend bekannt. An der Spitze stand ein General-Direktor, dem die Direktoren der einzelnen Kabinete und Galerien untergeordnet waren; von diesen Unterabtheilungen sind vier von größerer Bedeutung für die bildende Kunst, nämlich: das Kupferstichkabinet, die Gemäldegalerie, die Sammlung der Antiken und die der Gypsabgüsse. Der Fonds aus Staatsmitteln wurde für das ganze Museum in Pausch und Bogen bewilligt. Die einzelnen Abtheilungen hatten sich je nach dem Maße ihrer Bedürfnisse auseinanderzusetzen. Die technische Kenntniß und fachgemäße Bildung war im Allgemeinen nur von den Direktoren der Unterabtheilungen vertreten; das Amt des Generaldirektors galt vorwiegend als ein Hofamt, ganz ähnlich wie die analoge Stellung des Intendanten der königlichen Schauspiele. Auch für das Amt eines General-Direktors glaubte man einen „hoffähigen" Mann nöthiger zu haben als einen Kenner der alten und neuen Kunst; diesem Umstande wohl und der Gunst der Königin-Witwe (wenigstens ist es schwer, andere Gründe anzuführen) verdankte Herr von Olfers hauptsächlich seine einflußreiche und wichtige Stellung.

Die Folgen dieser Praxis auf den beiden angegebenen Kunstgebieten zeigten sich bald in nicht gerade erfreulicher Weise. Die Verwaltung des Hrn. von Olfers ist bekannt genug und hat namentlich durch die von ihm veranlaßte Mißhandlung jenes Andrea del Sarto'schen Bildes eine traurige Berühmtheit erlangt. Damals erhob sich gegen ihn ein allgemeiner Sturm des Unwillens, der, lange zurückgehalten, endlich um so heftiger losbrach; aber dies war nicht im Stande, ihn unmöglich zu machen. Natürlich, müssen wir sagen, und im Einklang mit den einmal befolgten Grundsätzen; denn ist jener Posten eben nur ein Amt, das einem beliebten Höfling als eine Art von Sinekure gegeben wird, so dürfen auch solcherlei Fehlgriffe ihm nicht hoch angerechnet werden. Nicht der allgemeine Unwille, sondern der eigene Entschluß war es, der Hrn. von Olfers zur Niederlegung seines Amtes bewog. Seitdem war jene Stelle längere Zeit unbesetzt, dann erhielt dieselbe zu allgemeiner Ueberraschung der Kronprinz selbst. Dies Ereigniß fand verschiedenartige Deutungen: wollte

man damit anzeigen, daß man mit der Wahl des höchstgestellten Unterthanen in Preußen und eines der besten und tüchtigsten alte Sünden in Vergessenheit bringen und wieder gut machen wolle? Sollte diese Wahl nur als Uebergang zu einer ganz neuen Verwaltungsmethode dienen? Am wahrscheinlichsten blieb immer die Auslegung, daß der Kronprinz der nominelle Inhaber jener Stelle, der faktische aber Ernst Curtius sein würde, dessen intime, freundschaftliche Beziehungen zu dem künftigen Kaiser von Deutschland ja allgemein bekannt sind. Eine Zeit lang scheint man auch die Ernennung von Curtius zum Generaldirektor in ernsthafte Erwägung gezogen zu haben; jedoch verlautet davon jetzt nichts mehr. Die Frage ist neuerdings vielmehr wieder in ein ganz anderes Stadium getreten. Es ist nämlich dem Kronprinzen für seine Stellung Herr von Usedom, der frühere preußische Gesandte in Florenz, als Adlatus beigesellt worden, zunächst auf sechs Monate. Man nimmt an, daß nach Ablauf dieser Frist die Stellung in eine dauernde verwandelt werden oder Herr von Usedom völlig in die frühere Stellung des Herrn von Olfers einrücken wird. Diese Wahl scheint eine recht glückliche zu sein; nach Allem, was über die Persönlichkeit des Herrn von Usedom verlautet, entspricht derselbe allen denjenigen Anforderungen, die man billiger Weise an einen Einzelnen für einen solchen Posten stellen kann. Freilich drängt sich hier die andere Frage auf, ob denn eine solche Stelle überhaupt nöthig und zweckmäßig sei, ob nicht vielmehr eine ganz andere Einrichtung in der Verwaltung gewünscht und angestrebt werden müsse.

Es hat seine große Schwierigkeit, hier eine definitive Entscheidung zu treffen, da sich, wie die Verhältnisse bei uns stehen, ungefähr ebensoviel dagegen, wie dafür sagen läßt.

Der Generaldirektor der Museen hat die Oberaufsicht und die letzte Entscheidung über eine Reihe von Sammlungen und Galerien aus den verschiedensten Gebieten der bildenden Kunst: Kenntniß der antiken Tektonik, Numismatik, Skulptur, der modernen Malerei von den Byzantinern bis ins vorige Jahrhundert hinein, der modernen Skulptur (mit Ausschluß der neuesten Zeit), der Kupferstichkunst: dies Alles wird bei ihm vorausgesetzt, will er in seiner Stellung mehr sein als ein Figurant. Nun läßt es sich aber bei dem jetzigen Stande der Kunst-Wissenschaft ziemlich sicher behaupten, daß so bewandert in allen jenen Theilen der Kunstwissenschaft heut zu Tage kaum irgend Jemand sein kann, um als „Souverain" jenes Amt bekleiden zu können; er kommt unvermeidlich in die Lage, entweder sich nach vielen Beziehungen völlig auf das Urtheil der unter ihm stehenden Direktoren verlassen zu müssen oder durch Rechthaberei und übelangebrachte Unfehlbarkeit die ärgsten faux-pas zu begehen und das Interesse der Museen schwer zu schädigen, wie dies denn in der That unter Herrn von Olfers bekannter Maaßen vorgekommen ist.

Hiernach scheint es in der That besser, wenn die Regierung der Museen nicht monarchischer, sondern aristokratischer Natur wäre, mit andern Worten, wenn die einzelnen Galerien selbständig durch je einen Direktor resp. eine Kommission verwaltet würden.

Indessen auch hiergegen fehlt es an begründeten Einwänden durchaus nicht. Es ist nämlich absolut nöthig, daß solche Institute der Regierung gegenüber für pekuniäre und personale Angelegenheiten eine energische, einheitliche Vertretung haben, namentlich bei uns, wo es oft so außerordentlich schwer hält, für dergleichen Zwecke Interesse bei den Geld bewilligenden Behörden zu erwecken. Ferner ist es durchaus wünschenswerth, daß die einmal bewilligten Gelder nicht immer in derselben Weise, sondern nach Maßgabe des häufig wechselnden Bedürfnisses an die Unterabtheilungen abgegeben werden. Das Praktische und Zweckmäßige eines solchen Verfahrens ist einleuchtend und bedarf keines näheren Beweises; das Beispiel derjenigen Institute, bei denen die entgegengesetzte Verwaltungspraxis herrscht, z. B. des British Museums lockt nicht zur Nachahmung. Diese beiden Gründe scheinen hinreichend, um eine einheitliche Leitung in der Person eines Generaldirektors wünschenswerth zu machen für jedes öffentliche Museum, welches aus so verschiedenen Sammlungen besteht. Bei uns kommt nun der schon erwähnte Umstand hinzu, daß jene Stellung zugleich als ein Hofamt betrachtet wird. Diese auf den ersten Anblick so auffallende Thatsache ist bis zu einem gewissen Grade nöthig aus dem einfachen Grunde, weil das Eigenthumsrecht an die in den Museen befindlichen Kunstschätze sich theilt zwischen Krone und Fiskus.

Die Gründung der Museen geht nämlich aus vom Hofe, dessen reiche Beiträge den Grundstock der seitdem stark vermehrten Sammlungen bildeten. Danach sind diese Institute vom Staate

übernommen werden, und Staatsbeiträge sind es, aus denen die Erhaltung und stetige Vermehrung jener Sammlungen bestritten wird. Bekanntlich ist es in Preußen zu einer Auseinandersetzung zwischen Kroneigenthum und fiskalischem Vermögen noch nicht gekommen; ehe dies nicht geschieht, muß man sich auch die angedeutete Zwitterstellung unserer Museen gefallen lassen. Es läßt sich z. B. juristisch nicht das Geringste dagegen einwenden, wenn, wie dies in der That geschehen ist und mit Unrecht Entrüstung hervorgerufen hat, Prinzen oder Prinzessinnen des kaiserlichen Hauses sich gewisse Kunstwerke aus dem Museum wegholen lassen zur Aufstellung in ihren Privaträumen.

Diese angegebenen Gründe lassen schließlich eine Beibehaltung der einmal bestehenden Museumsverwaltung als wünschenswerth erscheinen; nur müssen freilich zu der Stelle eines Direktors immer Männer genommen werden, deren Charakter und wissenschaftliche Bildung hinreichende Gewähr bietet, daß den Abtheilungs-Direktoren die nöthige Freiheit bei wichtigen Entscheidungen bleibt. Vorgänge, wie wir sie unter Herrn von Olfers erlebt haben, müssen durch vorherige genaue Sondirung der persönlichen Verhältnisse unmöglich gemacht werden. Daß der Kronprinz des deutschen Reichs als Nachfolger des Herrn von Olfers nicht eigentlich buchstäblich und ernstlich gemeint sein und seine Ernennung nur einen Uebergang andeuten konnte, versteht sich so von selbst, daß darüber kein Wort weiter zu verlieren ist. Die sonstigen oben angedeuteten Personalveränderungen nach dieser Richtung hin, werden wir lieber dann eingehender besprechen, wenn Genaueres darüber vorliegt.

Von den weiteren im Museum zu besetzenden Stellen ist eine von größter Wichtigkeit, nämlich die des Direktors der Gemäldegalerie. Der vortreffliche Waagen, dessen Tod bekanntlich zum Theil durch jenes Verbrechen an dem Andrea del Sarto mit herbeigeführt ward, hat bisher noch keinen Nachfolger gefunden; interimistisch wird sein Posten von Hotho, dem Direktor des Kupferstichkabinets, ausgefüllt. Es hängt dies allerdings zusammen mit der schlaffen, jammervollen Wirthschaft des Herrn von Mühler, der mit Geld und Mühe für dergleichen Angelegenheiten auf das Erbärmlichste zu knausern liebte. Aber eine scheinbare Entschuldigung erfährt sein Betragen allerdings durch den großen Mangel an qualifizirten Bewerbern für eine solche Stelle. Unsere Kunstwissenschaft ist ja im Entstehen begriffen und hat den Zustand ihrer Kindheit noch nicht hinter sich; wirklich tüchtige, philologisch geschulte, nach wissenschaftlicher Methode forschende Gelehrte auf diesem Gebiet giebt es bekannter Maßen nur in spärlicher Anzahl unter uns. Dennoch lassen sich immerhin eine Anzahl von Persönlichkeiten anführen, welche zur Annahme einer solchen Stellung Lust und Beruf hätten.

Wir nehmen also Veranlassung, den tiefgefühlten Wunsch nochmals auszusprechen, daß man endlich die unserer Stadt und der Kunst so unwürdige Praxis fahren läßt, die billigste Art der Verwaltung die beste sein zu lassen, und daß man diesen für unser hiesiges Kunstleben so wichtigen Posten bald durch eine junge, zuverlässige, wissenschaftliche Kraft zu ersetzen sucht.

Was sonst in der letzten Zeit im Museum geschehen ist, läßt sich kurz zusammenfassen. Das Erwähnenswertheste sind die Aenderungen, die der jetzige Direktor der Gypsabgüsse, Prof. Bötticher, in seinem Ressort vorgenommen hat. In architektonischer Beziehung ist der eine Oberlichtsaal über dem Aegyptischen Museum durch eine zweite Thür mit dem sogenannten Apollosaal in Verbindung gesetzt; dadurch wurde ein bequemerer Verkehr und auch ein neuer Raum in dem seiner Raumvertheilung nach so ungünstig angelegten Bau des neuen Museums geschaffen. Im Uebrigen ist die alte Anordnung der Kunstwerke völlig umgeändert; an Stelle der historischen Reihenfolge ist eine Aufstellung nach den Objekten getreten. Mancherlei wurde bei dieser Gelegenheit unstreitig profitirt, z. B. die Entleerung des Treppenhauses (auch die Kolosse vom Monte Cavallo sollen noch entfernt werden), das nun erst seinem eigentlichen Zweck zurückgegeben worden ist; im Ganzen aber scheinen mir die Nachtheile zu überwiegen. Im Charakter aller jener Sammlungen ist bisher immer der historische Gesichtspunkt streng festgehalten worden, das ganze Museum ist nach diesem Grundsatze eingerichtet, und unfehlbar wird dadurch dem Hauptzweck und Hauptbedürfniß solcher Sammlungen, dem Studium, am besten Genüge gethan. Gerade durch diese im Ganzen wie im Einzeln so vortrefflichen Anordnungen nach streng historischen Gesichtspunkten zeichneten sich unsere Kunstsammlungen vor vielen ähnlichen Instituten aus. Jetzt sind die sachlich gleichen oder ver-

wandten Objekte zusammengebracht, der Apoll von Tenea mit dem Apoll vom Belvedere u. dgl., ohne daß jedoch dieses Prinzip ganz konsequent durchgeführt worden wäre. Dies neue Arrangement hatte u. A. auch die große Unannehmlichkeit, daß die trefflichen „Bausteine" von Friederichs, die nach der alten Aufstellung angeordnet waren, dadurch sehr an Werth und Brauchbarkeit verloren.

Hiermit scheint mir das Wesentlichste, was sich in persönlicher und sachlicher Hinsicht über den augenblicklichen Zustand unserer Museen sagen läßt, erörtert zu sein. Das, was noch im Entstehen begriffen ist, wird seiner Zeit zur Sprache gebracht werden.

Das andere hiesige Kunstinstitut, welches der rettenden Hand von Seiten unseres neuen Kultusministers bedarf, ist die Akademie der Künste, der ebenfalls in Folge des schmachvollen Mühler'schen Sparsystems die Wurzeln untergraben sind. Wie lange ist es schon her, daß der letzte Präsident derselben, Schadow, gestorben ist, und immer hat man ihm noch keinen definitiven Nachfolger gegeben. Die Erklärung liegt auf der Hand: es ist billiger mit einem Vicepräsidenten und geht ja auch! Wahrlich, es ist sehr an der Zeit, daß nicht nur diese Stelle entsprechend dotirt und neu besetzt wird, sondern auch sonst die Mittel für die Akademie in reichlicherem Maße bewilligt werden. Denn übernimmt es der Staat einmal, solche Institute zu gründen und zu erhalten, so muß er es auch in einer Weise thun, die seiner und der Kunst würdig ist. Die prinzipiellen Vorfragen, in wie weit sich nach dieser Richtung hin der Beruf und die Wirksamkeit des Staates zu erstrecken hat, und ob gerade die jetzt giltige Art der Akademien die der Kunstförderung geeignetste ist, lasse ich dabei zunächst unerörtert.

Es scheint, daß es dem Hrn. Dr. Falk weder an Verständniß noch an Interesse für diese Angelegenheiten fehlt; hoffen wir, daß die Thätigkeit, die ihn zunächst in Anspruch nahm, und die allerdings für unser Kulturleben von größerer Wichtigkeit war, ihm bald Zeit läßt, auch der Kunst größere Aufmerksamkeit zuzuwenden! **Phil. Silvanus.**

Die Galerie Gsell in Wien.

I.

Die Versteigerung der Galerie Gsell ist auf dem Gebiete des Kunstlebens freilich durchaus kein „Ereigniß, welches hinsichtlich seiner Großartigkeit bisher kaum erreicht, geschweige denn übertroffen wurde", wie der Auktionator, Hr. Georg Plach, mit einiger Uebertreibung sagt; aber ein Ereigniß im Kunstleben Wien's ist es in der That, und hoffentlich ein Ereigniß, wie es Wien sobald nicht wieder sehen wird. Denn welcher aufrichtige Verehrer der Kunst kann sich darüber freuen, wenn er die Schätze einer Sammlung, die mit solcher Liebe und solchem Aufwande von Kosten zusammengebracht und jedem Kunstfreunde zugänglich war, unter dem Hammer des Auktionators in alle Winde zerstreuen, ihre Perlen dem Meistbietenden zuschlagen sieht, in dessen Räumen sie vielleicht für lange Zeit dem Auge jedes wirklichen Kenners verschlossen sind? Mögen uns wenigstens jene Schauspiele des Hôtel Drouot erspart bleiben, bei denen die Masse der Zuschauer und selbst ein Theil der Käufer nur eine pikante Abwechselung von der gewöhnlichen Aufregung der Spielsäle suchen.

Doch eine Entschädigung bieten uns in der Regel diese großen Pariser Versteigerungen: eine Erinnerung durch die Kataloge, die durch die Feder der gewandtesten Kunstschriftsteller Frankreichs angefertigt und mit Abbildungen von der Hand seiner besten Radirer ausgeschmückt sind. Werden wir auch ein solches Andenken von der Auktion Gsell mitnehmen? — Ich kann mich wohl jedes Urtheils über den Katalog des Herrn Plach enthalten. Aber ich meine, selbst aus praktischen Rücksichten müssen höhere Ansprüche gemacht werden: wer sich nur nach dem Kataloge über seine Betheiligung an der Auktion entscheidet, nur nach den Beschreibungen, nach den kritischen Bemerkungen und nach den Illustrationen desselben sein Urtheil bildet, der wird schwerlich auf der Auktion erscheinen.

Ein Rückblick auf die Sammlung scheint daher aus verschiedenen Gründen geboten: einmal um noch vor der Versteigerung die Aufmerksamkeit auf ihre einzelnen Schätze zu lenken, zugleich aber auch um vor den mannigfachen unkritischen Bestimmungen zu warnen, und endlich um Abschied zu nehmen von der Gesammtheit dieser Kunstwerke, die in wenigen Wochen in mehr als hundert verschiedene Hände übergegangen sein werden. Ich habe mir dazu den Theil der Sammlung ausgewählt, auf welchem, von dem Modernen abgesehen, ihr höchster künstlerischer Werth beruht: die Gemälde der alten flandrischen und holländischen Schulen. Freilich enthält die Galerie auch eine Zahl italienischer, deutscher und spanischer Gemälde, und unter ihnen verschiedene von hervorragenden Meistern, wie Bildnisse von H. Holbein aus dem Jahre 1533 (208), von Tintoretto (172), Moroni, Gemälde von Gozzoli, Tiepolo und Canale. Aber neben denselben ist die Zahl des Mittelgutes, selbst der Kopieen, unter großen Namen gar zu beträchtlich; man sieht, daß der Wunsch, ein gleichmäßiges Interesse für alle Zeiten und alle Schulen der Malerei zu entwickeln, bei dem verstorbenen Besitzer nicht mit einem allseitigen Verständnisse Hand in Hand ging.

Schon die alte flandrische Schule hat eine ungewöhnliche Reihe von Bildern aufzuweisen; ja nach dem Kataloge fehlt kaum Einer der hervorragenden Künstler. Da ist der Altmeister Jan van Eyck selbst, da sind seine großen Schüler und Nachfolger Rogier van Weyden, Hugo van der Goes, Hans Memlinc und Geraert Horebout; selbst einen G. van der Meire hätte der Verfasser sogar nach Mündler's Vermuthung noch verführen können als Urheber einer Kreuztragung (227), wenn er nicht die ganz unsinnige Benennung M. Wohlgemuth vorgezogen hätte. Freilich hat nach meiner Ueberzeugung keine von diesen Bestimmungen eine Berechtigung. Jene Bilder sind entweder tüchtige Wiederholungen einer etwas späteren Zeit (z. B. 211 und 226), wie sie der Wunsch nach den Werken der allberühmten flandrischen Meister schon im 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts so zahlreich hervorgebracht hat, oder sie gehören untergeordneteren Schülern an, für welche wir bei unseren dürftigen Kenntnissen dieser Zeit ganz ohne Namen sind. Ein sehr reizendes Bild dieser Art ist die „J. van Eyck" genannte „Verehrung der Maria" (201), die in der That in leuchtender Färbung, in Feinheit der Durchführung und des Ausdruckes noch vom Geiste jenes großen Künstlers beseelt erscheint. Nach der Komposition zu schließen, fehlt dem Bilde der untere Theil.

Unter den Meistern der flandrischen Kunst des 16. Jahrhunderts hat Herr Gsell eine besonders glückliche Wahl getroffen. Religiöse Motive, in denen sich meist eine unglückliche Nachahmung der Italiener Kunst giebt, fehlen fast ganz, etwa ein kleines „Ecce homo" des Jan Mabuse von 1527 ausgenommen. Das Triptychon, welches B. von Orley genannt wird (216), muß einer der spätesten Ankäufe des Herrn Gsell sein, da ich das Bild nicht mehr bei ihm gesehen habe. Aber ich glaube es dennoch zu kennen, da es nach der Beschreibung das Gemälde ist, welches sich längere Zeit im Besitze eines Berliner Kunsthändlers befand und zwar unter der weit zutreffenderen Benennung Frans Pourbus d. Ae., auf den die interessanten Porträts der Flügelbilder hinweisen. Einen der tüchtigsten Meister seiner Zeit, den älteren Pieter Brueghel, werden wir selten in einer Privat-Galerie so gut vertreten finden als durch die „Dorfkirmeß" (15) und die „Stube eines Notars" (16), die seine ganze treffende Charakteristik, seine derbe Komik und meisterhafte Breite der Mache zeigen. Auch die „Predigt Johannis" (18) ist seine Komposition und zwar diejenige, welche sich zu seiner Zeit des größten Ruhmes erfreute, wie die Wiederholungen in den Sammlungen zu Dresden, München, Schleißheim, Augsburg, Weimar und bei Fürst Liechtenstein beweisen. Meist rühren diese von der Hand seines Sohnes Pieter her, wie auch das Bild bei Gsell. Die Sammlung besaß auch ein sehr charakteristisches Gemälde seines Zeitgenossen Joachim Bucklaer, der den Brueghel an Derbheit noch übertrifft; ich suche dasselbe vergeblich im Kataloge, vermuthlich ist es Nr. 20 „in der Art des Brueghel." Ein etwas jüngerer Meister dieser Zeit, der für die Entwickelung der Landschaft und der Thiermalerei von Bedeutung ist, Roelandt Savery, ist in der Sammlung durch eine Landschaft seiner gewöhnlichen Art (220), daneben aber auch durch zwei für ihn seltene Blumenstücke vertreten (221 und 498), die an Leichtigkeit der Behandlung, Feinheit und Duft der Färbung dem Jan Brueghel sehr nahe stehen. Von diesem Künstler besitzt die Galerie kein ächtes Werk. Die vier Jahreszeiten (17) sind nur Schule des P. Brueghel.

Die Blüthezeit der flandrischen Malerei ist verhältnißmäßig schwach repräsentirt. So ist es

Herrn Gsell nicht gelungen, ein bedeutendes Bild von Rubens zu erwerben, wenn der Meister auch durch den Studienkopf (93) und vielleicht auch durch eine oder zwei der Skizzen (92, 91) ächt vertreten ist. Die beiden Bildnisse, die dem A. van Dyck zugeschrieben sind (26, 27), können keinen Anspruch auf seinen Namen machen. Mehrere kleine Gemälde des David Teniers sind dagegen ächte Bilder, am interessantesten die „Kegelspieler" (106). Wo ist aber der interessante Jünglingskopf geblieben, bezeichnet D. Teniers 1628, den Herr Gsell für das Selbstporträt des Künstlers hielt? Die außerordentlich anziehenden Züge des lebensgroßen Bildnisses waren mit großem Fleiß und Feinheit in Durchführung und Kolorit wiedergegeben. Von zwei Nachfolgern des D. Teniers: Tilborch und Craesbeck sind recht gute Bilder vorhanden. Das ausgezeichnetste Stück dieser Zeit ist jedenfalls das kleine Bild von Jan Fyt (30), freilich nicht „das einzige bekannte Kabinets-Bild des Meisters", wohl aber durch die geschmackvolle Anordnung in der schönen Palasthalle, durch die Pracht der Farben, die Feinheit ihrer Zusammenstellung und die meisterhafte pastose Behandlung bei aller Durchführung das feinste mir bekannte Werk von Jan Fyt.

Der Glanzpunkt der Sammlung sind die Gemälde der holländischen Schule, namentlich der älteren Meister, die mit Ausnahme der Galerie Suermondt in keiner Privatsammlung so vertreten sind als hier. Um Frans Hals und seine Schüler, um die erste Blüthezeit in der Bildnißmalerei, in der Landschaftsmalerei, im Genre und selbst im Stillleben zu studiren, war die Galerie Gsell eine klassische Stätte. Vermuthlich wird gerade um die beiden Bildnisse des Frans Hals der heftigste Streit der Kauflustigen entbrennen. Malerisch bedeutender ist wohl das im Katalog abgebildete Porträt, ein Werk des fast achtzigjährigen Künstlers und doch von einer Breite, von einer Kraft, wie sie ein anderer Maler nie erreicht hat. Wie sicher und charakteristisch ist mit diesen wenigen breiten Pinselstrichen die Zeichnung gegeben, wie fein bei dem hellen grauen Gesammtton doch der Eindruck der Lokalfarben festgehalten! Vor etwa fünfzehn Jahren wurde dieses Bildniß auf einer öffentlichen Auktion für 40, schreibe vierzig Thaler von Herrn Cremer zu Brüssel versteigert, aus dessen Versteigerung es später für die verhältnißmäßig niedrige Summe von 7000 Frcs. indirekt in die Galerie Gsell kam. Kaum geringer, immer noch ein Meisterwerk ersten Ranges ist auch das andere männliche Bildniß vom Jahre 1634, ausgezeichnet zugleich durch die reiche, meisterlich behandelte Kleidung und durch eine für die frühere Zeit — das Bild ist fast dreißig Jahre vor ersterem Porträt entstanden — ganz außergewöhnliche Bravour der Behandlung. Neben solchen Werken erscheinen zwei andere dem Frans Hals zugeschriebene Gemälde: eine „Fischhändlerin" trotz der „verblüffenden Technik" und (soweit ich mich erinnere) auch das Porträt Nr. 39 als zu unbedeutend für den Meister selbst, ersteres immerhin als tüchtige Schularbeit. Aecht und für den Einfluß auf seine zahlreichen Schüler von hohem Interesse ist dagegen eine der mehrfach vorkommenden Darstellungen des „Rommelpotspeeler", ein Bild von treffender Charakteristik, derbem Humor und meisterhafter Mache.

Eine Reihe zum Theil vortrefflicher Bilder der verschiedenen Schüler machen hier den Vergleich mit dem Lehrer möglich. Da sind zunächst die Maler der „Gesellschaftsstücke", die ihre Motive dem wilden Leben einer ausgelassenen Soldateska entnehmen, die, im holländischen Freiheitskriege großgezogen, neue Beschäftigung in der Betheiligung der Staaten am dreißigjährigen Kriege fand. Heute sehen wir sie in der Wachtstube, morgen als Wegelagerer; das eine Mal werden sie uns bei Spiel und Tanz geschildert, das andre Mal in Liebeständeleien oder bei ihren wüsten Gelagen ihren Sold verprassend. Von den ältesten und hervorragendsten Künstlern dieser Richtung von Dirk Hals, dem Bruder des Frans, besitzt die Sammlung eine „Lautenspielerin" vom Jahre 1626 (Nr. 43), ein Bild von kräftiger Färbung und feiner Charakteristik, dessen Gegenstück ein fälschlich Jan le Duc genannter „Violinspieler" in der Sammlung der Akademie zu sein scheint (Nr. 438). Sehr verwandt ist ein kleineres Bild von J. A. Duck: ein junger Mann, der mit der Violine seinen Gesang begleitet. Von Anton Palamedes finden wir sein gewöhnliches Motiv: eine Wachtstube in zwei bezeichneten Bildern (Nr. 80, 483) charakteristisch und gut vertreten. Das Hauptbild dieser Richtung gehört jedoch einem seltenen und so gut wie unbekannten Künstler an, dem Pieter Codde. Der Katalog macht aus seinem Monogramme Pieter de Grebber, einen Künstler, der auch nicht das mindeste mit dem Bilde zu thun hat. Die Feinheit der Durchführung, die Bestimmtheit der Zeichnung und der Reichthum der Kostüme geben demselben einen ganz eigenthümlichen Reiz.

In einem zweiten Gemälde desselben Meisters, einer Wachtstube (Nr. 482 unter dem Namen Palamedes), das gleichfalls mit seinem Monogramme bezeichnet ist, hat der Künstler unter dem allmächtigen Einflusse Rembrandt's eine leichte, flüssige Behandlung, einen warmen Gesammtton und ein kräftiges Helldunkel angenommen. Es mag fast zwei Jahrzehnte nach jenem ersten Bilde (datirt 1633) entstanden sein.

Die bekanntesten und berühmtesten Schüler des Frans Hals, Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade, welche ihre Pinsel fast ausschließlich der Verherrlichung des Bauernlebens widmeten, finden wir beide im Kataloge repräsentirt. Brouwer freilich mit Unrecht. Denn jenes phantastische Bild (Nr. 11), das uns die Strafe schildert, die eine Schaar von Teufeln in wahrhaft teuflischer Weise an einem Milchverkäufer vollziehen, den sie gerade bei der Verfälschung seiner Milch ertappen, ist nach dem Motiv, der pastosen und wenig durchsichtigen Mache, nach der kühlen und etwas schweren Farbung unverkennbar eine Arbeit von Cornelis Saftleven, einem Künstler, den seine Zeit weit richtiger würdigte, als wir es heute thun. Hatte doch Rubens eine ganze Reihe von dessen Werken in seiner Sammlung, die er zum Theil eigenhändig staffirt hatte! Aecht und schön ist dagegen Adriaen van Ostade vertreten und zwar in vier Bildern. Zwei derselben gehören seiner frühesten Zeit an (Nr. 78 datirt 1632 und Nr. 79, etwa fünf Jahre später entstanden) die ein kühler, bläulich grauer Ton, ausgeprägte und häufig bis zur Karrikatur verzerrte Gestalten, ein tolles Treiben, wie in Brouwer's Bildern, charakterisirt. Dem Motiv nach steht auch das dritte Bild vom Jahre 1642, „der Bauerntanz" (Nr. 77), jenen frühesten Leistungen noch nahe; aber das feine Halbdunkel, die pastose Mache, der wärmere Ton zeigen bereits den Einfluß Rembrandt's, der in schlagender Weise in einem Bilde aus dem folgenden Jahre (Nr. 76), in dem „Schweineschlachten" hervortritt, dem durch die Feinheit des grell einfallenden Lichtes und des Helldunkels wie durch die breite meisterliche Behandlung vor dem „Bauerntanz" der Vorzug gebührt, während dieser namentlich durch das angenehmere, reichere Motiv sich auszeichnet.

Mit der Schule des Frans Hals hängt auch die Künstlerfamilie Molenaer zusammen. Von den verschiedenen ächten Werken des Jan Mienze Molenaer ist namentlich der große „Tanz vor dem Wirthshause" (Nr. 69) durch seine lebendigen Motive, durch sichere Zeichnung, seine malerische Behandlung ausgezeichnet. Vergeblich habe ich im Kataloge nach einem sehr verwandten noch umfangreicheren Gemälde des Klaes Molenaer (bez. 1654) gesucht, einer Dorfstraße, in der sich zahlreiche Figuren um Händler und Quacksalber drängen. Unter der Menge ist Jan M. Molenaer mit seiner Gattin leicht erkenntlich, der sich auch auf dem ebengenannten Bilde abgebildet hat. Dieses Hauptbild des Klaes kommt dem Jan Mienze, selbst dem Isack van Ostade außerordentlich nahe, ist jedoch trockener und schwächer in der Zeichnung und steht darin noch den ähnlichen Darstellungen des C. Droch Sloot nahe.

Unter den spätern Genremalern, welche sich namentlich dem A. Ostade anschließen, sind je zwei Bilder von C. Bega (Nr 6, 7) von R. Brakenburg (Nr. 12 und 13) und H. Sorgh (Nr 134, 135) und verschiedene für den meist schwachen Künstler recht gute Werke von Egbert Heemskerk erwähnenswerth. Letztere hat Herr Plach seinem 150 Jahre älteren Namens-, vielleicht auch Blutsverwandten Martin van Heemskerk zugeschrieben. Selbst die Schüler und Nachfolger des Frans Hals, die sich der Darstellung von Stillleben widmen, fehlen in der Sammlung Gsell nicht. Eine sog. Vanitas von Pieter Potter (Nr. 83) ist durch die Feinheit des hellen Tones, die kräftige breite Behandlung ein besonders ausgezeichnetes Bild dieses Künstlers, der mit Unrecht seinen Hauptruhm nur als Vater des berühmten Thiermalers genießt. Zwei Stillleben von Heda (Nr. 45 datirt 1633 und Nr. 44) sind gleichfalls gute Arbeiten. Weit übertroffen werden sie jedoch durch ein Bildchen, dessen Meister man auf den ersten Blick nicht errathen würde, durch eine „vanitas vanitatum" von J. D. de Heem (Nr. 47, datirt 1629). Der Künstler erscheint in diesem ganz frühen Bilde offenbar unter dem Einflusse jener Schüler des Frans Hals; aber er übertrifft sie bereits sämmtlich an Feinheit der Zusammenstellung, an Vollendung der Durchführung, der Beleuchtung und des zarten, hellbraunen Gesammttones. Ueber die beiden andern J. D. de Heem, die der Katalog noch aufführt, vermag ich nicht zu entscheiden, da ich mich ihrer nicht erinnere, doch wird das Datum 1620 schwerlich richtig gelesen oder ächt sein.

Bei dem feinen malerischen Sinne, den Herr Gsell durch die Auswahl jener Meisterwerke des Frans Hals und seiner Schule bekundet hat, kann es uns nicht Wunder nehmen, auch die gleichzeitigen Landschafter der älteren holländischen Schule zahlreich vertreten zu finden. Unter den Gemälden des Jan van Goijen gehört das „Bauerngehöft mit der Schweineheerde" von 1630 (Nr. 34) seiner früheren Zeit an, die durch den gelblichen Ton und das bestimmte pastose Machwerk den Einfluß des Pieter Molijn beweist. Die „Stadt am Flusse" (Nr. 35) vom Jahre 1640 hat schon seine eigenthümliche leicht tuschende Behandlung und seinen grauen, fast schwärzlichen Gesammtton, der dennoch eine klare, wunderbar leuchtende Kraft besitzt. Aehnlich und von gleichem Werthe, obgleich mehr bräunlich im Ton, ist die große Flußlandschaft vom Jahre 1651*). Ueber die Seeküste mit Schiffen (Nr. 32) habe ich mir keine Notizen gemacht; ich zweifle an der Richtigkeit der Bezeichnung. Den Bildern des van Goijen stehen die beiden Landschaften von der Hand des Salomon Ruisdael, die „Furth" und der „Fluß mit den Fischern" (datirt 1663) kaum nach. Namentlich das letztere Bild zeigt bereits ein weit naturalistischeres Eingehen auf die Durchbildung des Details und der Lokalfärbung. Dasselbe Streben zeigt sich auch in einer großen Waldlandschaft von Simon de Vlieger, in welcher der Künstler fast die treffende Charakteristik des Baumschlags und den Zauber der Waldeinsamkeit erreicht, den wir in seinen zahlreichen unübertrefflichen Zeichnungen finden. In einer gleichfalls bezeichneten Strandlandschaft (Nr. 118) vom Jahre 1652 treffen wir den Künstler in einem seiner bekannteren Motive. Das Bild beweist, daß er mit Recht als der Meister der älteren Seemaler Holland's gilt. Das schönste Seestück der Sammlung, ein Meisterwerk ersten Ranges, dem mancher W. van de Velde nicht gleich kommt, ist die „stille See" von Jan van Capelle, ein Bild von wunderbarer Stimmung und doch mit so einfachen Mitteln gegeben.

Auch die großen Landschafter der Blüthezeit lernen wir meist in mehreren Bildern in der Sammlung kennen. Unter den beiden Wynants ist besonders die vom Jahre 1641 datirte „sonnigheitere Flußlandschaft" (Nr. 130) von Interesse, da sie das früheste mir bekannte Datum trägt. Und doch ist an die Stelle der ältesten trockenen und sorgfältigen Manier und des grünlichen Tones bereits eine zartere Behandlung und ein kühlerer, mehr violetter Ton getreten. Die beiden Gemälde von Jakob Ruisdael sind aus sehr verschiedenen Zeiten des Meisters: das stille Waldinterieur ist ein Werk seiner ersten künstlerischen Thätigkeit (vor 1650) von einer fast düsteren Poesie, von sorgfältigster Durchführung, aber gar zu dunkel und noch etwas schwer und undurchsichtig. Im Gegensatze dazu ist der Wasserfall von der reizendsten Feinheit der Beleuchtung und der Luftperspektive, von höchster Vollendung in der Behandlung von Luft und Wasser. Das Bild ist jedenfalls ein Meisterwerk unter den Wasserfällen des Künstlers, die wohl alle in seiner späteren Zeit entstanden sind. Aber den überaus poetischen Reiz, die feine naturalistische Behandlung seiner früheren Werke — wie namentlich in der unübertroffenen Waldlandschaft des Belvedere — finden wir hier nicht mehr. An Wahrheit wenigstens, glaube ich, kommt Ruisdael den Wasserfällen des Allaert van Everdingen selten gleich. Beide Bilder der Sammlung in ihrer kräftigen Färbung, ihrem braunen warmen Ton, ihrer leichten, breiten Behandlung gehören zu den guten Werken dieses Künstlers.

Eine Landschaft der Sammlung trägt jedoch mit großem Unrecht ihren Namen, nämlich der sog. Hobbema. Statt der leuchtenden Färbung, der wunderbaren Luftperspektive, die diesem Künstler vor allen Landschaftsmalern eigenthümlich ist, finden wir hier die kalte, stumpfe Farbe, die platte und rohe Behandlung, welche die zahlreichen Imitationen aus dem Anfange dieses Jahrhunderts charakterisiren. Auf gleicher Höhe steht etwa der sog. A. van der Neer (Nr. 478).

Die großartigste Landschaft der Galerie, eine Perle wie die beiden Porträts von Frans Hals, ist die Flußlandschaft von Albert Cuyp (Nr. 61), nach Breite und Sicherheit in Zeichnung und Behandlung, nach der Charakteristik der Thiere und der erstaunlichen Leuchtkraft des Tones ein Hauptwerk seiner besten Zeit. Aber dieser Landschaft steht ein anderes Gemälde, das ich gleichfalls für Cuyp halte, vielleicht nur durch die weniger gute Erhaltung nach. Ich meine den Spazierritt

*) Hierbei bemerke ich, daß die Unzuverlässigkeit in der Angabe der Daten mit den übrigen Qualitäten des Plach'schen Kataloges auf gleicher Höhe steht.

des Prinzen Wilhelm von Oranien mit Gefolge im Bosch zu Haag, ein Werk, das schon lange den Namen G. Metsu trägt (Nr. 66). Von der Eigenthümlichkeit dieses Meisters vermag ich nichts in dem Bilde zu erkennen, am wenigsten von dem Charakter seiner früheren Zeit, der es Waagen zuschreibt, obgleich schon das Alter des Prinzen dagegen spricht. Hingegen scheinen mir die ganz ausgezeichnete Wiedergabe der Pferde und Hunde, die weiche und fleißige, aber doch breite Behandlung, der kühle bläuliche Ton der Landschaft charakteristische Eigenschaften der späteren Zeit des Albert Cuyp zu sein.

Auf einige recht gute Landschaften von Zeitgenossen oder Vorgängern des Jakob Ruisdael, der als Lehrer derselben betrachtet zu werden pflegt, wie R. Vries, J. v. Kessel, C. Dubois möchte ich wenigstens aufmerksam machen.

Unter den Thiermalern ist namentlich M. Hondecoeter durch einen Hahnenkampf von kräftiger, leuchtender Färbung und trefflicher Charakteristik gut vertreten. Interessant sind auch mehrere Darstellungen mit Federvieh von zwei seltenen Künstlern, von Jacomo Victors und M. Withoos; namentlich die Tauben des ersteren sind ein vorzügliches Bild. Diesem Künstler nahe standen zwei Gemälde mit Hühnern und Enten, die Dom. Brauch bezeichnet waren. Im Katalog habe ich sie nicht gefunden.

Von J. v. Toor, Hostius (1655), Lingelbach, D. van Bergen finden wir gute Arbeiten. Aber ein [illegible] Mißbrauch ist nach meiner Ueberzeugung mit dem Namen Paul Potter getrieben. Die „Kühe auf der Weide" (Nr. 85) sind nicht bestimmt und frei genug im Machwerk, nicht individuell genug in der Charakteristik. Selbst für A. Klomp erscheinen sie mir noch zu kleinlich; das Bild scheint mir vielmehr von einem der zahlreichen Nachfolger oder Nachahmer Potter's aus dem 18. Jahrhundert herzurühren. Dagegen vermag ich in dem „Kettenhunde" (Nr. 84) nur eine mäßige, oberflächliche Copie des berühmten Bildes zu Petersburg zu sehen; Blach setzt das Bild „in die Zeit der Bilder zu Kassel", welche bekanntlich von 1644, 1649 und 1652 datiren, also ziemlich die ganze Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit umfassen.

Ich habe den größten Künstler der holländischen Schule bis zuletzt aufgespart, weil ich leider gestehen muß, daß Rembrandt die schwächste Seite der ganzen Sammlung ist. Das „männliche Bildniß" (Nr. 87) ist das Werk eines Schülers, das man, um es zu einem Rembrandt zu stempeln, gänzlich verdorben hat. Der „Weinhändler" (Nr. 86) kommt mir vor wie ein schlechter Witz eines [illegible] modernen Malers. Die Landschaft (Nr. 88) endlich erinnert höchstens an derartige [illegible] Machwerke des E. Murant; und Herrn Blach „erinnert sie lebhaft an die Kasseler Bilder"!

Da sind wirklich zwei Gemälde eines sonst häufig [illegible] Schülers von Rembrandt, das „Stillleben" (von 1660) und die „alte Spitzenklöpplerin" (Nr. 217, 218) von Christof Paudiß, jenen angeblichen Meisterwerken weit vorzuziehen. Sie zeichnen sich beide durch Klarheit und Kraft der Farbung und Beleuchtung wie durch Feinheit des Helldunkels aus. Auch über den Terburch (Nr. 109) wie über den A. van de Velde (Nr. 114: „Holländische Schenke mit Soldaten und [illegible]") glaube ich am Besten mit Stillschweigen hinwegzugehen. Jan Steen, von dem der Katalog zwei Gemälde aufführt, erinnere ich mich nicht, je in der Sammlung gesehen zu haben.

Um mit einem guten Eindruck von der Sammlung zu scheiden, möchte ich zum Schlusse noch auf einige vorzügliche Porträts hinweisen. Die beiden Bildnisse von Paul Moreelse sind durch die Bestimmtheit der Zeichnung, die vollendete Modellirung, Durchführung, Klarheit des kühlen Tones und die [illegible] Charakteristik Meisterwerke, wie dieser Künstler nur wenige geschaffen hat. Das weibliche Porträt von Barth. van der Helst (datirt 164[illegible]), welches das Gegenstück eines männlichen Bildnisses bei Fürst Liechtenstein zu sein scheint, zeichnet sich durch die außerordentliche Feinheit in Zeichnung und Ton gleichfalls vortheilhaft aus. **W. Bode.**

Kunstliteratur.

Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Christian Schuchardt, Director a. D. der großherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar. III. Theil. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1870.

Nach dem Tode Schuchardt's ist ein von ihm vorbereiteter Nachtrag zu seinem Buche über Cranach erschienen. Die ausgedehnten Materialien, welche dies enthält, und in denen auch der hauptsächlichste Werth des Werkes liegt, haben dadurch manche Ergänzungen erfahren, sowohl was die urkundlichen Nachrichten als was die Aufzählung der Werke Cranach's betrifft. Erstere haben auf Cranach selbst und auf seine Schüler Bezug. Besonders interessant sind ein paar Notizen, welche seine Berufung nach Augsburg zu seinem gefangenen Fürsten Johann Friedrich betreffen. Daß Meister Lucas gewillt war, sich dorthin zu begeben, wurde ihm von dem Kurfürsten als „unterthänige Gutmüthigkeit" gnädiglich vermerkt. Unter dem, was ihm dort abgekauft wird, kommt auch vor: „xv fl. vor ein thuch, damit mein gn. Herr den Duce Dealven verehrt." Der Herzog von Alba also bekam ein Leinwandbild von Cranach vom Kurfürsten zum Geschenk. Das Verzeichniß der Werke ist auch mit den jetzigen Ergänzungen noch keineswegs vollständig, wie bei einem Maler, dessen Werkstatt von so kolossaler Fruchtbarkeit war, zu begreifen ist. Als der dritte Band erschien, war über Cranach's reizendes Bildchen in Donaueschingen (Faunsfamilie), über seine zahlreichen Bilder in Karlsruhe noch nichts publicirt. Es ist begreiflich, daß diese Sammlungen, von denen die eine auch erst vor Kurzem eröffnet worden ist, noch fehlen. Dann besitzt die Galerie des Ferdinandeums in Insbruck ein Schuchardt unbekanntes vorzügliches Bild, der heilige Hieronymus in der Wüste, eine von Cranach's besten Arbeiten, die schon lange Jahre im selben Zimmer mit der Tschager'schen Sammlung hängt. Auch die Bilder der jetzt zur Versteigerung kommenden Galerie Gsell in Wien sind unerwähnt geblieben. Noch immer wird die längst nicht mehr bestehende Martinengo'sche Sammlung in Würzburg angeführt. Das Gemälde aus derselben, welches der Verfasser noch wiederholt citirt, das Paris-Urtheil, besitzt jetzt Herr Hofrath Schäfer in Darmstadt.

Indem wir den Gegenstand dieses Werkes nennen, zeigen wir zugleich, daß wir uns mit dem Verfasser in einem Punkte, auf welchen er besonders Gewicht legt, nicht in Uebereinstimmung befinden. Er sieht in den Bildern und Holzschnitten von Cranach, welche diese Scene darstellen, an ein paar Vorgänger sich anschließend, „König Alfred von Mercia und den Ritter Wilhelm Albonack mit seinen drei schönen Töchtern." Mit Recht hatten Kugler und besonders nachdrücklich Sotzmann gegen diese Deutung Einspruch gethan. Die Gründe, welche dieser sorgfältige Forscher der Kunst und Kulturgeschichte gegen Schuchardt's Deutung zusammengestellt, sind schlagend und lassen sich nicht erschüttern durch die Polemik, welche der dritte Band wieder aufgenommen hat. Mit Recht hat Sotzmann hervorgehoben, daß von der Albonack-Sage keine Spur in der deutschen Literatur vorhanden ist, daß schon früher ganz übereinstimmende Darstellungen durch ausführliche Unterschriften als Urtheil des Paris beglaubigt sind, daß Cranach selbst in Rechnungen eines dieser Bilder so nennt. Noch mehr, es ist ein zu großes Verkennen von Cranach's Richtung und von dem Geist seiner Zeit, wenn man sich an solcher Darstellung des antiken Vorwurfs stößt. Im sechzehnten Jahrhundert tritt eine vom Humanismus beeinflußte Auffassung antiker Gegenstände gleichzeitig mit ihrer Auffassung im volksthümlich-mittelalterlichen Sinne auf. Bei Dürer und Holbein finden wir Beides, aber das Erstere überwiegt, Cranach blieb seiner ganzen Natur nach lieber bei dem Zweiten.

Der Schäfer der antiken Sage wird zum bärtigen Junker in ritterlicher Tracht, der auf der Jagd im Walde vom Pferde gestiegen ist und ausgeruht hat, die ganze Scene ist aus dem Sagenhaft-Wunderbaren in das Heimatliche, Realistische und Humoristische übersetzt. Eines der schönsten Exemplare, das beste von allen vielleicht, kannte Schuchardt nicht, das kleine 1530 bezeichnete Bildchen in der Galerie zu Karlsruhe. Hier ist nicht nur die Behandlung von höchster Zartheit und Trefflichkeit, sondern die anziehende Schalkhaftigkeit des Meisters tritt hier besonders hervor. Wie gewöhnlich bringt Mercur keinen Apfel, sondern eine Krystallkugel (die bei dem Albonack unerklärlich wäre). Die Flügel an den Füßen sind verschmäht, weil eben Alles ganz realistisch dargestellt ist, aber Mercur's Füße sollen doch ausgezeichnet werden, und so sind sie nackt bei dem sonst völlig geharnischten Mann. Seine Rüstung ist golden, während Paris eine silberne trägt; der Gott soll den Fürsten übertreffen. Eine Vermittelung zwischen dieser und der klassischen Auffassung bietet ein Holzschnitt von Hans Holbein's Erfindung (Passav. Nr. 87, Woltmann B. II, S. 26 u. 426). Auch da ist der ruhende Paris als Junker dargestellt, Roß und Hunde zur Seite, Mercur aber sieht mehr nach dem Alterthum aus und kommt herbeigeflogen. — Schuchardt's Abrechnungen mit solchen, die seine früheren Bände kritisirt, sind eine nicht glückliche, dabei längst antiquirte Beigabe.

A. Woltmann.

Notiz.

Pompeo Aretino. Sehr wahrscheinlich ist der Bildhauer Pompeo Aretino von Mailand, über welchen die „Archivalischen Beiträge zur Kunstgeschichte" von L. Ennen in Nr. 5 dieser Zeitschrift eine interessante Urkunde beibringen, Pompeo Leoni, der Sohn des bekannten Bildhauers Leone Leoni, der gleichfalls schon für Karl V. thätig war (s. über diesen Vasari ed. Le Monnier XIII, 111 ff.). Aretino, d. h. von Arezzo stammend, konnte dieser Pompeo sehr wohl genannt werden; sein Vater (zu Mailand ansässig) bezeichnete sich selber nicht selten so (z. B. auf einer Denkmünze zu Ehren der Ippolita Gonzaga und auf einem Grabdenkmal im Mailänder Dom), und daß die Söhne, wenn auch an einem andern Orte geboren, solche Beinamen der Väter beibehalten, das kommt zu jener Zeit in Italien öfter vor. Allerdings starb Pompeo, so viel bekannt, erst 1610, und er muß also, wenn er schon 1556 thätig gewesen sein soll, ein hohes Alter erreicht haben (weder sein noch seines Vaters Geburtsjahr ist bekannt). Allein eben dies erhellt aus anderen Zeugnissen nahezu mit Gewißheit. Vasari berichtet in der zweiten Ausgabe seines Werkes, also 1567, von Pompeo Leoni, daß er „viele Jahre" im Dienste Philipp's II. von Spanien gewesen sei: worunter doch wohl ein Zeitraum von 6—10 Jahren verstanden werden muß. Nähere Nachrichten über Pompeo's Thätigkeit am spanischen Hofe finden sich in dem Buche: Les arts italiens en Espagne (Rom 1825). Ferner wissen wir, daß er zwei Bilder von Correggio besaß, und daß mit ihm um deren Erwerb Rudolf II. durch seinen Gesandten zu Madrid 1600 in Verhandlung trat (s. Urlichs' Beiträge &c. in dieser Zeitschrift 1870). Nun erfahren wir durch die von Ennen veröffentlichte Urkunde auch von seiner früheren Thätigkeit, die er also schon für Karl V., doch in dessen letztem Regierungsjahre, begann. Wahrscheinlich kam er damals zum ersten Male aus Italien, und zwar im Auftrage des Kaisers, in dessen Diensten der Sohn dem Vater nachfolgte. Daß er übrigens für Karl V. gearbeitet, läßt sich wohl mit vollem Rechte auch aus dem Umstande entnehmen, daß er von Karl V. und dessen Gemahlin Porträtmedaillons in Marmor gefertigt hat. — Unter den in der Urkunde erwähnten Kunstwerken können auch Arbeiten von seinem Vater gewesen sein. Ob dieselben in Brüssel geblieben oder nicht vielmehr nach Madrid weiter geschafft worden, erscheint sehr fraglich.

Julius Meyer.

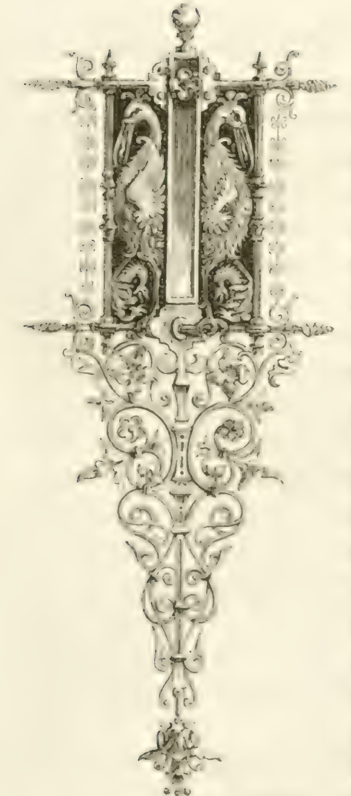




Die Dresdener Bildhauerschule.

Von Carl Clauß.

Mit Illustrationen.

m deutschen Kunstleben nimmt die Dresdener Bildhauerschule gegenwärtig eine hervorragende Stellung ein. Ein guter Theil der in den letzten Jahren in Deutschland errichteten Monumente ist aus Dresdener Künstlerwerkstätten hervorgegangen, und selbst von außerdeutschen Ländern laufen Aufträge ein, die für den guten Ruf der Schule sprechen. Die Kunst, die einst in Sachsen eine so herrliche Blüthe trieb, wie die in der Geschichte der Plastik epochemachenden Bildwerke zu Wechselburg und Freiberg bezeugen, scheint nach langem Schlummer wieder erwachen zu wollen. Doch wurzelt die gegenwärtige Dresdener Schule, die jüngste unter den Bildhauerschulen Deutschlands, in keinen heimischen Traditionen, sondern ihr Aufblühen datirt erst aus neuerer Zeit. Mit dem Verfall der Bildnerei des Mittelalters war auch das selbständige Schaffen der sächsischen Bildner erstorben. In den späteren auf uns gekommenen Monumenten dominirt der Einfluß fränkischer Meister, wie die durch letztere vermittelte Richtung der italienischen Kunst. Und selbst das glänzende Kunstleben, welches sich im vorigen Jahrhundert in Dresden entfaltete, vermochte keinen bedeutenden Bildhauer zu zeitigen. Keinen wenigstens, welcher den Malern Mengs und selbst Dietrich oder einem Architekten wie Pöpelmann, dem genialen Erbauer des Zwingers, an die Seite zu stellen wäre. August der Starke und sein nicht minder kunstliebender Nachfolger August III., die Schöpfer dieses Kunstlebens, beriefen in Ermangelung einheimischer Kräfte italienische Bildhauer aus der Schule Bernini's für ihre Prachtanlagen nach Dresden; der namhafteste Künstler darunter war der Venetianer Corradini. Dem Einflusse dieser Manieristen sich hingebend, war freilich keine Entwickelung der vaterländischen Plastik möglich. Bei gänzlicher Verkennung aller plastischen Gesetze zeichnet sich dieselbe nur durch eine gewisse praktische Tüchtigkeit aus. Ein Gebiet gab es jedoch noch, auf welchem die sächsischen Bildhauer jener Zeit sich rührig, ja schöpferisch zeigten und nicht nur Erträgliches, sondern auch Erfreuliches leisteten; dieses Gebiet ist das der sogenannten Kleinkünste. Wir erinnern nur an die graziösen und originellen Porzellanfigürchen des talentvollen Moriz Kändler, auf denen hauptsächlich mit der Ruhm des „Vieux Saxe" beruht, wie an die zierlichen, geschickt ausgeführten Elfenbeinschnitzereien des „Grünen Gewölbes" von Permoser, Krüger, Lücke u. s. w. Letzterer, kurfürstlicher Hofstallbildhauer, wie er in alten Inventarien genannt wird, stellte in einer kleinen Elfenbeingruppe der genannten Sammlung den Verfall der

Kunst dar. Die Zeit, in der muskulösen Gestalt Lücke's, hält die sinkende Kunst, welche unter der Figur eines auf der Erdkugel sitzenden, übrigens recht hübschen jungen Weibes gedacht ist, in ihren Armen auf. Zu Füßen der Kunst windet sich ein weinender Genius. Lücke scheint den Verfall seiner Kunst empfunden zu haben, was damals nicht eben häufig zu sein pflegte, aber er war durchaus nicht der Mann, der Kunst wieder auf die Beine zu helfen. Von seinen Werken ist nicht viel mehr übrig als diese kleine leere und doch so anspruchsvolle Allegorie. Zu Anfang dieses Jahrhunderts gab es in Sachsen, wie so ziemlich überall in Deutschland, nur noch Steinmetzen, denen es zwar nicht an allerhand schönen Titeln fehlte, die jedoch, wie Rietschel in seinen „Jugenderinnerungen" erzählt, kaum mehr wußten, wie ein Thonmodell aufzubauen war.

Von dem Aufschwung, den die bildende Kunst in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts nahm, blieb auch Dresden nicht unberührt, und namentlich sollte es in der Folge hier der Plastik gelingen, sich durch treffliche Schöpfungen zu allgemeiner Anerkennung emporzuarbeiten. Ernst Rietschel war es, welcher den Keim dazu legte, denselben pflegte und der Entfaltung entgegenführte. Der größte von Rauch's Schülern, verpflanzte er dessen Richtung nach Dresden, die hier, unbeirrt von den Einflüssen, welche der Entwickelung der Malerei in den Weg traten, einen fruchtbaren Boden fand. Rietschel's Lessingstatue war eine That und lenkte die Augen der europäischen Kunstwelt auf den Meister, dessen Bedeutung für Dresden jedoch nicht nur in seinem künstlerischen Schaffen, sondern zugleich auch in seiner Lehrthätigkeit zu suchen ist. Die Strenge des Studiums, die liebevolle Durchbildung der Form, überhaupt die künstlerische Treue, welche er forderte, sind Hauptvorzüge der Dresdener Plastik geblieben. Neben Rietschel erstand in Ernst Hähnel eine bedeutende künstlerische Kraft, ausgerüstet mit einer beweglichen Phantasie und dem lebendigsten Schönheitssinn. Gleich Rietschel hat Hähnel am meisten auf die Entwicklung der Dresdener Schule, deren vornehmster Träger er gegenwärtig ist, eingewirkt. Nicht nur tüchtige Künstler sind unter seiner speziellen Leitung herangewachsen, auch fast keiner der Bildhauer Dresdens hat sich seinem geistig anregenden Einfluß entziehen können. Hähnel's von der Antike ausgehende, dem Idealkreise sich zuneigende Phantasierichtung trat gleichsam ergänzend und ausgleichend neben die mehr individualisirende, der Bildnißdarstellung zugewandte Auffassungsweise Rietschel's.

Man muß es der sächsischen Regierung lassen, daß sie, in warmer Würdigung der idealen Interessen des Volkes, die Kunst möglichst zu pflegen bemüht ist. Im Verhältniß zu der Größe des Landes und den vorhandenen Mitteln ist in Sachsen in den letzten Jahrzehnten, wie sich durch Ziffern belegen ließe, für die bildende Kunst mehr als irgend sonst wo in Deutschland geschehen. Und wenn nicht alle Körner, die man gesäet hat, aufgingen und sich fruchtbringend erwiesen, so lag es wenigstens nicht am guten Willen der Regierung. Jedenfalls wußte man in Sachsen die beiden Meister Rietschel und Hähnel, denen mehrmals lockende Berufungen in's Ausland zu Theil wurden, zu schätzen und an Dresden zu fesseln. Noch ehe man auswärts die Blicke auf die beiden Künstler richtete, wurde ihrer Thätigkeit in der plastischen Ausschmückung des Hoftheaters wie des Museums ein umfangreiches Feld geboten. Ebenso fanden die zahlreichen Schüler, die in der Theilnahme an diesen Arbeiten der beiden Meister sich herausgebildet, fördernde, zu selbständigem Schaffen anregende Aufgaben. Letzteres geschah hauptsächlich durch den seit dem Jahre 1858 von der Ständeversammlung bewilligten Fonds für Kunstzwecke, mittelst dessen auf plastischem Gebiete sehr zufriedenstellende Resultate erzielt worden sind. Verschiedene Städte des Landes gelangten auf diese Weise zu einem echt künstlerischen Schmuck. Die Aufgaben bestanden in Monumenten, Zierbrunnen, Dekorationen für das Innere und Aeußere von Kirchen und

Schulen u. dergl. Das Hauptwerk, welches so geschaffen wurde, war bis jetzt der von Schilling ausgeführte plastische Schmuck der Brühl'schen Terrasse. Auch in Bezug auf monumentale Brunnenanlagen ist man recht glücklich gewesen. Unter den Arbeiten, welche gegenwärtig auf Rechnung des genannten Fonds ausgeführt werden, ist ein Standbild Herzog Albrechts des Beherzten für den Burghof zu Meißen hervorzuheben. Mit der Herstellung desselben ist in Folge einer Konkurrenz Hermann Hultzsch beauftragt.

Das bildnerische Schaffen Rietschel's hat ein Ziel gefunden, und längst ist der Meißel seiner Hand entfallen; lebendig aber wirkt sein Geist noch auf das heranwachsende Künstlergeschlecht durch die Sammlung fort, welche unter dem Namen des „Rietschel-Museums" die meisten seiner Entwürfe und Modelle enthält und einen umfassenden, ebenso genußreichen wie belehrenden Einblick in die Thätigkeit des Meisters gewährt. Das Museum hat in dem stattlichen Palais des Großen Gartens, umgeben von Grün und Stille, eine schön gelegene würdige Stätte gefunden und, von kaum geringerem Interesse als das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen, das Rauch-Museum in Berlin, das Schwanthaler-Museum in München, sollte es von keinem Kunstfreunde, der Dresden berührt, unbesucht bleiben.

An Rietschel's Stelle in der Akademie wie in dem Atelier, welches die sächsische Regierung dem genannten Meister seiner Zeit am böhmischen Bahnhofe erbaute, schafft gegenwärtig, noch in voller Manneskraft und von zahlreichen, ihm eifrig anhängenden Schülern umgeben, Ernst Hähnel. Eine ideale Welt umfängt uns in den hier aufgestellten, zahlreichen Entwürfen, Modellen und Abgüssen, welche uns die großen Vorbilder des Künstlers, die Richtung seiner Thätigkeit, ja die Summe derselben selbst zeigen. In erhöhter Theilnahme weilt der Blick auf den Modellen des Bacchuszuges, seit das in Sandstein ausgeführte Werk mit dem Semper'schen Hoftheaterbau, zu dessen schönstem Schmuck es gehörte, ein Raub der Flammen ward. Ein Werk voll hellenischer Heiterkeit, Schönheit und blühender Lebenslust, in welchem die fröhliche Siegesfahrt des Gottes der Sinnenfreude mit dem holden Wahnsinn der alten Tage geschildert ist. „Alles, was entsteht, ist werth, daß es zu Grunde geht" — hörten wir den Meister in seiner faustischen Weise murmeln, als vor seinen Augen die Wand mit dem Fries zusammenstürzte und der rauschende Zug mit seinem: Evoe Bacche! in Qualm und Schutt versank. Die an schönheitsvollen Motiven reiche Komposition war das erste größere Werk, welches Hähnel schuf; es ist eines seiner Hauptwerke geblieben und wird immer als solches gelten müssen.

Daß die Idealplastik das eigentliche Feld des Künstlers ist, bezeugen neuerdings wieder seine Arbeiten für das Wiener Opernhaus. Unter den bereits vollendeten Statuen für die Loggia desselben erfreute besonders die sinnbildliche Darstellung der „Phantasie". Es ist eine edel empfundene weibliche Gestalt mit einem Lorbeerkranze in dem gelösten Haare. Ihre linke Hand hält die Lyra, deren Saiten die Rechte sucht, während das Antlitz, wie einer Inspiration lauschend, nach oben blickt. Ueberaus zart und warm ist das ovale, mädchenhaft liebliche und unberührte Antlitz beseelt: nur als ein süßes Schweben in geistigem Glück spiegelt sich darauf die innere Erregung. Diesem Ausdruck, welcher von der leicht und schön bewegten Stellung erhöht wird, entspricht die hohe Anmuth und Reinheit der Körperformen. Ihre Bildung und Bewegung klingt in der idealen Gewandung wieder, deren Falten sich kunstreich den schönen Gliedern anschmiegen. Das Auge verfolgt diese belebten Umrisse, diesen weichen Fluß schwellender Linien, diese feinen und feinsten Formennüancen wie einen Rhythmus, in dem sich das Körperliche gleichsam zu einem seelenvollen Gedicht verklärt. Eine Ausführung in Marmor würde die Schönheiten der Konzeption wie der Form zur vollen Geltung gelangen lassen; leider aber werden die Statuen in Bronze ausgeführt. Gegenwärtig arbeitet Hähnel an der letzten dieser fünf Figuren, an der tragischen

Muse, ebenfalls einer herrlichen stilvollen Gestalt von ernster Hoheit. Zugleich werden in dem Atelier die Modelle der beiden kolossalen Gruppen aufgebaut, welche die Eckthürme der Loggia des Wiener Opernhauses krönen sollen. Es sind weibliche Gestalten auf Flügelrossen, das klassische und romantische Element der Kunst in geist- und schönheitsvoller Weise verkörpernd.

Neben diesen Arbeiten ging aus dem Atelier Hähnel's gegenwärtig eine in karrarischem Marmor ausgeführte Raffaelstatue für das Leipziger Museum hervor. Man kennt aus früheren Ausführungen bereits das Motiv der Statue. Durchdrungen von Künstlerbewußtsein und doch ohne Prätension, würdevoll und doch ganz ungezwungen, schreitet Raffael, eine edle, schlanke und elastische Jünglingsgestalt, die Stufen (des Vatikans) herab, auf italienische Weise den Mantel über die Schulter geworfen, aber die Hände frei, und die Rechte, die ihm den Namen des „Göttlichen" erworben, auf der Brust. Die Darstellung des großen Urbinaten gehört zu den Lieblingsaufgaben Hähnel's, und man kann wohl sagen, daß er ein gut Theil seines Lebens an die Lösung dieser Aufgabe gesetzt hat. Seit er den Raffael für den Mittelbau des Dresdener Museums geschaffen, hat er unablässig in zahlreichen Wiederholungen die Statue immer mehr zu vervollkommnen gesucht. In der letzten Redaktion, und dabei in ganz vorzüglicher Ausführung, hat das Leipziger Museum die Statue erhalten. Und mit noch mehr Recht als bereits den früheren Exemplaren gegenüber geschehen, darf man gegenwärtig die Hähnel'sche Raffaeldarstellung den edelsten Kunstschöpfungen der Neuzeit beizählen. Herrlich kommt die Einheit seelischer und körperlicher Anmuth, „die schöne Natur", von der die Zeitgenossen Raffael's sprechen, in der Statue zur Erscheinung.

Auch auf dem Gebiete der monumentalen Bildnißskulptur war Hähnel in den letzten Jahren thätig, und seinen früheren, bekannten Arbeiten dieser Richtung sind neuerdings die Denkmäler zweier Helden des Befreiungskrieges anzureihen. Der eine dieser Helden ist der am 16. Juni 1815 bei Quatrebas gefallene Herzog Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Oels, der andere Theodor Körner. Das erstere Werk, eine Reiterstatue, kommt in Gemeinschaft mit der Reiterstatue des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand, der als Oberkommandeur der preußischen Heeresmacht in der Schlacht bei Auerstädt tödtlich verwundet wurde, vor dem Braunschweiger Schlosse zur Aufstellung und wird gegenwärtig zu diesem Zwecke von dem bekannten Braunschweiger Metallbildhauer Howaldt in Kupfer getrieben. Frei und kühn dreinschauend, in straffer Haltung, sitzt die Heldengestalt des Herzogs in der malerischen Uniform seiner „Schwarzen", den Säbel fest in der Rechten, auf einem kräftig und schön gebauten Rosse; indem er es ruhig im Zügel hält, scheint er vor einem Angriffe noch einmal musternd die Front seiner tapferen Schaaren abzureiten. Das zweite, dem Andenken Körner's gewidmete Werk ist vorigen Herbst in Dresden feierlich enthüllt worden. In Jugendfrische und Schöne, „ein Sänger und ein Held zugleich", wie Körner als der ideale Vertreter des Befreiungskrieges im Gedächtnisse seines Volkes lebt, so hat ihn der Künstler dargestellt. Kühn schreitet er vorwärts, in der Rechten die Gesänge haltend, mit denen er den Muth seiner Nation entflammte, während die Linke, an eine Strophe seines Schwanenliedes von der Eisenbraut, an das „Schwertlied" mahnend, die treue Waffe an das Herz drückt. Das unter Anlehnung an die vorhandenen Bildnisse wohlgeformte, jugendliche und ausdrucksvolle Haupt, todtesmuthig dreinblickend, ist unbedeckt. Die schlanke Gestalt trägt den Reitermantel, der vorn offen steht und durch die ausschreitende Bewegung der Figur zurückfällt, so daß darunter die Uniform der Lützower sichtbar wird. Schwierigkeiten, welche das Kostüm, insbesondere der hohe Stehkragen, wie überhaupt der steife Uniformschnitt damaliger Zeit der plastischen Behandlung entgegenstellte, sind möglichst überwunden; die ganze Gestalt, beseelt von feuriger Begeisterung und edler Hingebung,

wirkt in ihrer klaren Charakteristik und meisterlichen Durchführung höchst lebendig, ohne die feine Grenzlinie des Plastischen, an der sie hinzustreifen scheint, zu überschreiten. Die Statue, in der Erzgießerei von Lenz und Herold in Nürnberg entsprechend in Bronze ausgeführt, hat als Postament einen einfach profilirten Würfel von geschliffenem Granit, der durch zwei Stufen aus dem Boden herausgehoben wird. Auf der Vorderseite des Postaments ist der Name „Theodor Körner“ zu lesen; darüber ist ebenfalls in Bronze Leier und Schwert, von Eichenlaub umwunden, als Emblem angebracht. Auch der Aufstellungsplatz des Monumentes, vor der Kreuzschule auf dem Georgplatze, will ganz passend erscheinen, nicht nur der räumlichen Verhältnisse wegen, sondern auch weil Körner einst ein Schüler dieses Gymnasiums war. Möge die Jugend im Anblick des gelungenen Erzbildes ihr Herz mit dem Sinne des gefeierten Sängers der Vaterlandsliebe und Heldentugend erfüllen.



Kurfürstin Anna.
Nach dem Standbilde von R. Henze.

Auch durch einen Schüler und mehrjährigen Gehilfen Hähnel's, durch Robert Henze, der jedoch gegenwärtig sein eigenes Atelier sich eingerichtet hat, ist Dresden um ein treffliches Denkmal bereichert worden. Henze's erstes selbständiges Werk war eine Statue Kaiser Heinrich's I. für Meißen. Nicht minder beifällig als dieses Werk wurde die wirkungsvolle Dekorationsfigur einer Germania aufgenommen, welche der Künstler gelegentlich der Dresdener Truppeneinzugsfeierlichkeiten des vorigen Jahres schuf, eine Figur, die er in kleinem Maßstabe in Bronze zur Ausführung gebracht hat. Das Monument endlich, welches er als Krönung eines Zierbrunnens für die Annengemeinde zu Dresden ausführte, ist dem Andenken einer Fürstin des 16. Jahrhunderts gewidmet, die im Munde und Herzen des sächsischen Volkes als „Mutter Anna“ fortlebt (vergl. die Abbildung). Sie war die Gemahlin des Kurfürsten August, der den ersten Grund zu den Dresdener Kunstsammlungen legte, und eine Tochter Christian's III. von Dänemark, dessen prächtiges, von dem Antwerpener Cornelius Floris herrührendes Marmorbild in der Fürstengruft zu Roeskilde jedes kunstgebildete Auge fesselt. Thorwaldsen soll einst lange sinnend davor gestanden und es für ein vorzügliches Werk der Skulptur erklärt haben. Auch die Bildniß-

statue der Tochter Christian's hat an Henze einen würdigen Künstler gefunden. Die Durchführung, die frische, lebensvolle Charakteristik, der poetische Zauber, welcher die Gestalt der Kurfürstin umspielt, erinnert an das Fürstenbild in der alten Metropolitankirche des dänischen Reiches. In der hohen Gestalt ist der Charakter der Fürstin, wie überhaupt der ihrer Zeit, lebendig angedeutet; die Gesichtszüge entsprechen dem Cranach'schen Porträt, das von der blonden dänischen Königstochter im historischen Museum zu Dresden aufbewahrt wird, und selbst die schönen Hände sind charakteristisch für die Erscheinung der Gefeierten. Sie hatte nicht nur eine milde Hand, wo es wohlzuthun galt, nicht nur eine starke Hand, wo es galt, Haus und Hof in Ordnung zu halten, sondern auch, nach zeitgenössischen Zeugnissen, eine sehr schöne Hand. In zwanglos freier Anordnung hat der Künstler ihr ein Gebetbuch und einen Bund Schlüssel in die Hände gegeben, einerseits um die Frömmigkeit, wie andererseits den wirthschaftlichen, häuslichen Sinn der Kurfürstin anzudeuten. Das reiche, malerische Renaissance-Kostüm ist geschmackvoll angeordnet und trefflich behandelt, ohne, bei der treufleißigen Ausführung desselben, die Statue zur bloßen Gewandfigur zu degradiren: denn Kopf und Hände sind von zartester Beseelung, und die sonst der Plastik eher feindliche als vortheilhafte romantische Gewandung ist so dem Charakter angepaßt, so durch Stilgefühl geadelt, daß man glaubt, die Gestalt sei unzertrennlich von dieser Erscheinungsform. Die in Bronze ausgeführte Statue erhebt sich auf einem reich gegliederten Steinwürfel inmitten eines achteckigen Brunnenbassins, zwischen der Kirche und Schule, welche den mit der Dresdener Stadtgeschichte so eng verknüpften Namen der Fürstin tragen.

Ebenfalls ein Schüler Hähnel's ist Robert Härtel, dessen ernstem Streben gegenüber das Aufträge spendende Künstlerglück jedoch bis jetzt sich ziemlich stiefmütterlich erwiesen hat. Härtel war ursprünglich Goldschmied und hat eine harte Schule durchmachen müssen, ehe er sich im Atelier Hähnel's ausschließlich der Kunst widmen konnte. Aber bereits eine seiner ersten künstlerischen Arbeiten, die Figur eines „Schildknappen", wurde auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 von der Kritik anerkennend besprochen. Ebenso lieferte er in einer überlebensgroßen Statue der „Poesie" für die Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar und in einem gegen 120 Fuß langen Fries für das Museum zu Weimar einige recht gelungene Werke. Gegenwärtig hat der Künstler durch einen Schild, welchen er ebenfalls im Auftrage der genannten Fürstin entwarf, sich wieder sehr vortheilhaft in Erinnerung gebracht (vergl. die Abbildung). Der Schild ist mit einer rings um dasselbe laufenden, cyklisch-allegorischen Relief-Darstellung des Krieges geschmückt. Vortheilhaft namentlich zeichnet sich darin die an guten Vorbildern geläuterte, edle Auffassung aus: macht sich doch neuerdings, wo die Kunst derartige Aufgaben häufiger denn sonst zu behandeln Gelegenheit fand, oft ein krasser, jedes plastischen Eindruckes barer Naturalismus bemerkbar! Bei großer Einfachheit der Anordnung ist die Härtel'sche Komposition sinnreich und in warm empfundenen und rhythmisch entwickelten Gruppen harmonisch abgerundet. Die Schicksalsgöttinnen, welche den Lebensfaden spinnen, die Parzen, leiten die Darstellung ein. Hieran schließen sich, zur Gruppe geeint, die Künste, Handel und Gewerbe. Im Vorgefühl nahenden Unheils entgleiten ihren Händen die Werkzeuge und in banger Trauer sehen sie dem Kommenden entgegen. In den folgenden Gruppen ist der Sturm losgebrochen. Unter den Segenswünschen der Heimat zieht die Jugend kampfbereit in's Feld. Bereits stürmt der von der Habsucht und Herrschbegierde geführte, von dem Phantom des Ruhmes verlockte Feind heran; aber schon steht der Held bereit zur Vertheidigung von Weib und Kind, von Hab und Gut; auch die Vaterlandsliebe der Frauen bleibt nicht zurück, mit mildem Sinne bethätigt sie sich in der Pflege des verwundeten Kriegers. Zwei

düstere Bilder folgen: das Schlachtfeld mit seinen Opfern, über denen der Engel des Todes schwebt, und die ergreifende Gruppe einer verwaisten, hungernden Familie, über welche die Gestalt der Seuche Verderben drohend hinwegfliegt. Aber nicht mit diesen düsteren Nachtbildern bricht die Darstellung ab: in erhebenderer und versöhnenderer Weise findet sie ihren Abschluß. Eine weibliche Gestalt, die Hoffnung, kniet neben den Armen und blickt fest zu der über dem Friese thronenden, die Mitte des Schildes einnehmenden Erscheinung der himmlischen Gerechtigkeit empor, sicher, daß eine gütige und weise Vorsehung die Geschicke der Menschen leitet.

Gelegentlich der Härtel'schen Arbeit sei auch einer Reihe von Entwürfen zu einem Schilde gedacht, dessen plastischer Schmuck die Einigung Deutschlands durch die jüngsten, welthistorischen Ereignisse versinnlichte. Die Entwürfe wurden durch eine Konkurrenz der Hermann-Stiftung in Dresden hervorgerufen, welche jährlich Preise von 600 Thalern und darüber zu Kunstzwecken ausschreibt. Die beste Arbeit, welche auch mit dem Preise gekrönt wurde, hatte G. Broßmann geliefert; recht glücklich war darin das Ornament, wie namentlich auch das Relief behandelt. Ebenso waren die Entwürfe von O. Mentzel und A. Rentzsch nicht ohne Vorzüge; die übrigen wurden besonders in der Erfindung der Aufgabe nicht gerecht.

(Schluß folgt.)



Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XII. „Die Lautenspielerin" von Gerard Terborch.

Auf Holz. H. 56,7, Br. 44,9 Centim.

Unter den Bildern holländischer Abkunft, die wir durch W. Unger's Radirnadel bisher veröffentlicht haben, ist keines, das an Schlichtheit der Konzeption und zugleich an Höhe der Kunst das hier vorgeführte kleine Meisterwerk von Terborch überträfe. Es ist eines jener „Existenzbilder", in welchen dieser Maler mit den scheinbar geringfügigsten Mitteln uns das edelste Menschendasein, den Ausdruck vollendeter Bildung und feinster Gesittung in so unvergleichlicher Weise zu verkörpern versteht.

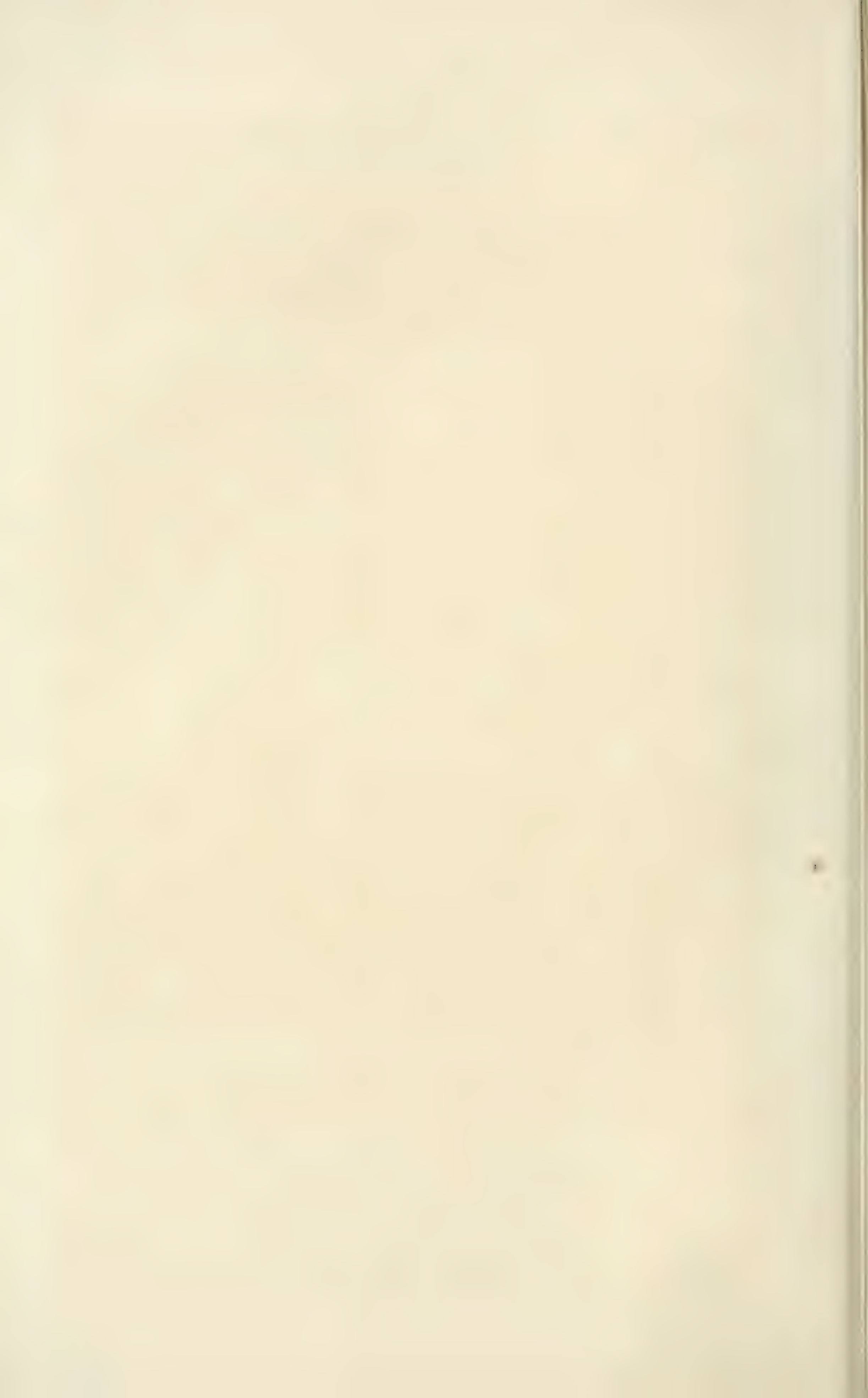
Die Umgebung und alles Beiwerk sind von ausgesuchter Einfachheit. „Die kahlen, farblos gehaltenen Wände, an denen die Karte nur angiebt, daß wir in Holland, der Spiegel, daß wir im Boudoir einer Dame sind, die Tischdecke von dunkel violettem Stoff und der Stuhl von gleicher Farbe dienen dazu, unsere Aufmerksamkeit ausschließlich der Spielerin zuzuwenden"*). Aber wie weiß uns diese auch zu fesseln! Sie ist ganz Hingebung an ihr Lautenspiel; der Körper beugt sich vor, und das weit geöffnete Auge folgt unverwandt dem Fortgange der Melodie, während die zarten Finger die Saiten streifen. Welche Gelassenheit und welcher Adel in der ganzen Gestalt! Welch ein Reiz in der Wahl und im malerischen Vortrage ihrer Gewandung! Sie trägt ein schweres weißes Seidenkleid, das vorn und am unteren Rande mit Silberborden besetzt ist. Die Falte links am Boden läßt uns ein Stück des goldgelben seidenen Futters erblicken. Den auf das Feuerstübchen (stoofje) gesetzten Fuß umschließt ein weißer Atlasschuh mit hellrother Sohle. Den Oberleib bekleidet eine blaßgelbe Plüschjacke, mit Schwan besetzt. Und wunderbar harmoniren mit diesem Akkorde sanftgestimmter Farben das blonde, in zierlichen Ringeln gelockte Haar, um welches ein lebhaft rothes Band sich schlingt, der helle, fein abgestufte Fleischton mit seinen leicht bläulichen Schatten und dem zarten Roth auf Wange, Mund und Fingern, endlich der lichtbraune Stimmboden der Guitarre mit seinem in Ebenholz eingelegten Elfenbeinornament. Es ist uns beim Anschauen der schönen Lautenspielerin, als ob die Musik selbst, die ihren graziös bewegten Fingern entquillt, in diese Farbentöne sich ergossen hätte.

Das Bild wurde nach der Katastrophe von Jena mit den übrigen Perlen der Kasseler Galerie nach Frankreich entführt und von Audouin für das „Musée Royal", von Heina für das „Musée Napoléon" gestochen. 1815 kam es aus dem Louvre nach Kassel zurück.

*) W. Bode, Text zur Kasseler Galerie, S. 27.



DIE LAUTENSPIELERIN



Zur Erinnerung an August Geist.

Mit einer Abbildung.

Es ist wenige Jahre her, daß August Geist, einer unserer liebenswürdigsten und begabtesten Landschaftsmaler, seinen Freunden und der Kunst entrissen ward. Der Güte eines seiner Freunde verdankt die Redaktion dieser Blätter die von dem heimgegangenen Künstler radirte Platte, deren Abdruck das vorliegende Heft bringt. So mag es uns aus Anlaß dessen gestattet sein, einen kurzen Rückblick auf das Leben des so früh Heimgegangenen zu werfen.

August Christian Geist war der Sohn des Malers Andreas Geist von Würzburg und daselbst am 5. Oktober 1835 geboren. Nachdem er vom November 1848 bis Ende August 1850 die Gewerbeschule und von da an bis zum Ende des Jahres 1853 die polytechnische Schule in Würzburg besucht, um an dem Zeichenunterrichte Antheil zu nehmen, hielt sein Vater es für angemessen, ihn zur weiteren Ausbildung nach München gehen zu lassen.

Der Vater hatte ihm den ersten Unterricht in der Kunst ertheilt und ihn frühzeitig so weit gefördert, daß er schon in der ersten Hälfte des Jahres 1851 ein kleines Bild seines Vaters in Oel kopiren konnte. In seinem sechzehnten Lebensjahre widmete er sich mit entschiedener Vorliebe der Landschaftsmalerei, in welcher ihn seines Vaters Freund, Friedrich Bamberger, bei dem er als Schüler eintrat, in erfreulichster Weise förderte. Schon wenige Monate nach seinem Eintritte bei Bamberger erlebte er die Freude, sein erstes Bild, eine Winterlandschaft mit Motiven aus dem oberen Isarthale, von dem Würzburger Kunstverein angekauft zu sehen; bald darauf erwarben die Kunstvereine in Regensburg und München weitere Arbeiten Geist's.

Im nächsten Jahre führte ihn ein Auftrag des polytechnischen Vereines in Würzburg in das Rhöngebirge, um vierundzwanzig hervorragende Punkte, zum Theil mit architektonischen Motiven, aufzunehmen, welche er, von der Reise zurückgekehrt, sauber in schönen Tuschzeichnungen ausführte.

Im Jahre 1855 hatte die Kunstwelt Geist hoch achten gelernt, und seine Bilder waren in den Kunstvereinen Deutschlands nicht bloß gern gesehen, sondern auch gern gekauft. Unter solchen Umständen arbeitete Geist vom Herbst des Jahres 1856 an selbständig.

Das nächste Jahr besuchte Geist Franken wiederum, um für den polytechnischen Verein in Würzburg dreizehn fränkische Burgruinen aufzunehmen und in Kupfer zu radiren. Es giebt kaum einen Künstler, der im landschaftlichen Fache die Nadel mit größerer Delikatesse und feinerem Gefühle zu führen verstand, als Geist; doch mußte er dieser Technik leider aus Gesundheitsrücksichten schon im nächsten Jahre entsagen. Das Blatt in unserem Hefte sagt mehr, als wir zu seinem Lobe anführen könnten. Das Motiv dazu entnahm der Künstler der fränkischen Schweiz, welche er im Sommer des Jahres 1858 kennen lernte, und deren wunderbare landschaftliche Reize ihn in solchem Grade fesselten, daß er sich kaum von ihnen zu trennen vermochte und schon im nächsten Jahre dahin zurückkehrte, um von Muggendorf aus, wo er sein Standquartier nahm, das Land zu durchstreifen und sich ganz

den romantischen Eindrücken hinzugeben, welche die wild zerklüfteten, bizarr aufeinander gethürmten Felsmassen, die düsteren Burgruinen auf weit in's Land schauenden Klippen, die schattig kühlen Thäler mit ihren rieselnden Bächen und die geheimnißvollen und schauerlichen Höhlen mit ihren Resten vielgestaltiger, vorsündfluthlicher Thiere auf ihn machten. Aus der fränkischen Schweiz ging Geist nach Karlsruhe, wo ihn der anregende Verkehr mit J. W. Schirmer bis zum Beginn des nächstfolgenden Jahres zurückhielt. Der edle Meister nahm den strebenden jungen Künstler herzlich auf und schien an dem Umgange mit dem feingebildeten und liebenswürdigen Manne großes Wohlgefallen zu finden. Geist fühlte sich in Karlsruhe und in der Nähe Schirmer's so wohl, daß er daselbst einen längeren Aufenthalt zu nehmen beabsichtigte; doch rief ihn die schwere Erkrankung seines Vaters nach Hause. Nach dessen bald darauf erfolgtem Tode fiel Geist die Aufgabe zu, für die Hinterlassenen zu sorgen, und es fehlte nicht an Störungen und Abhaltungen, welche seiner künstlerischen Thätigkeit hemmend entgegen traten, so daß er in jener Zeit nur ein einziges größeres Bild malte, für welches er seine Motive der hohen Rhön entnahm, und welches er mit einem Trupp Reiter in der Tracht des dreißigjährigen Krieges staffirte.

Das Jahr 1861 brachte seinen „Abend in der Felsenschlucht mit einem Liebespaar"; das Bild befindet sich in der Galerie des Nassau'schen Kunstvereines in Wiesbaden. Der Sommer des Jahres 1862 sah ihn zuerst in Brannenburg und am Chiemsee und dann am Rhein und in Belgien, wo er einen längeren Aufenthalt nahm, um dann Ende September über die fränkische Schweiz nach München zurückzukehren.

Bisher hatte Geist nie einen Stoff aus dem bayrischen Hochlande behandelt; aber die Eindrücke einer Studienreise dahin im Jahre 1862, welche seine Mappen füllte, veranlaßten ihn zu seinem „Alpensee." Seine im Jahre 1863 zu Stande gekommene Verbindung mit J. J. Weber's Illustrirter Zeitung verschaffte den Lesern jenes geschätzten Blattes mannigfachen Genuß, welchen sie einer Reihe köstlicher Zeichnungen Geist's aus der fränkischen Schweiz, dem Altmühlthale und der Umgebung von Bamberg verdankten.

Eine Reise in das schwäbische Oberland, welche er mit seinem Freunde Dr. Deckert unternahm, lehrte ihn die Reize jener der schweizerischen Alpennatur sich nähernden Gegend kennen; gleichwohl gelangte er nicht mehr dazu, die dort empfangenen Eindrücke künstlerisch zu verwerthen. Seine Lungen waren seit längerer Zeit so leidend, daß er im Frühling des Jahres 1865 von seinem Arzte nach Reichenhall geschickt wurde. Da sich seine Gesundheit auch dort nicht besserte, so unternahm er im Herbst des nächsten Jahres die längst beabsichtigte Reise nach Italien, immer kleine Stationen machend, um die angegriffene Gesundheit zu schonen. Doch fühlte er sich in Rom nicht behaglich. Es war bereits jene fieberhafte Unruhe in ihm, welche Lungenleidende zu beherrschen pflegt; dazu kam ein unwiderstehlicher Drang zu schaffen, und so trieb es ihn erst von Rom hinaus in die Campagna und die nahen Berge, im Mai 1867 aber wieder zurück nach Deutschland. Nicht wenig trug zu diesem raschen Entschlusse auch der Umstand bei, daß er sich seines Zustandes vollkommen bewußt war und, wie er von Rom aus schrieb, lieber ein Paar Jahre früher bei seinen Freunden in Deutschland sterben wollte. In Rom malte er seine „Klostervilla mit Mönchen", sein prächtiges „Gewitter in der Campagna" und seine antik staffirte Baumlandschaft mit der Aussicht auf das Kap der Circe.

War er leidend von München weggegangen, so kam er noch leidender aus Rom zurück. Noch erfüllt von dem Großen und Schönen, das in Italien an sein empfängliches Auge herangetreten war, schuf er mit der Hast eines Mannes, der sein Ende herannahen fühlt, noch fünf Oelbilder und eine gleiche Anzahl von Zeichnungen und Aquarellen, ehe das Jahr um war. In Folge der Wintereinflüsse noch mehr angegriffen, verbrachte er einen

Theil des Sommers 1868 am Starnbergersee, nachdem er vorher noch mehrere kleinere Bilder vollendet hatte.

Nun nahm seine Krankheit mit erschreckender Raschheit zu; trotzdem saß er noch wenige Wochen vor seinem Tode an der Staffelei und malte einen Brunnen bei Ariccia. Am 15. December erlöste ihn der Tod von seinen Leiden.

Eine im vorigen Jahre veranstaltete Ausstellung von Naturstudien des verstorbenen Künstlers ließ uns die ganze Herbheit seines Verlustes von neuem empfinden. Geist lebte nur seiner Kunst. Er war eine poetisch angelegte Natur, und so dienten ihm die landschaftlichen Formen zum Ausdruck eines dichterischen Gedankens. Vielfach hielt er sich dabei an bestimmte lokale Motive und verstand es, sie in einer Weise zu idealisiren, welche der Porträtähnlichkeit keinen Abbruch that. In wenigen Fällen erging er sich in ganz freier Komposition; dort wie hier aber ist es neben der höchsten Naturwahrheit die tiefe Innigkeit der Empfindung, welche den Beschauer fesselt. Vorzüglich liebte er heimlichstille Thäler mit hochaufragenden Bäumen und einen Blick auf Dörfer und Burgen. Ueberall wußte er, wie reich ihm auch der Stoff zuströmen mochte, weise Maaß zu halten. Durch alle seine Werke geht ein idyllischer Zug, wie ihm denn auch das Anmuthige im Allgemeinen näher lag als das Gewaltige, das Ruhige näher als das Bewegte. Nirgends begegnen wir jenen gewaltsamen Effekten, welche die Mode will. Als Zeichner wird Geist von Keinem übertroffen, mag er den Stift oder die Radirnadel führen.

München. **C. A. R.**



Jan Baptist van der Meiren.

Von Wilhelm Schmidt.

Mit dem Namen Jan van der Meer ist das Andenken des liebenswürdigen und feinsinnigen W. Bürger (Thoré) für immer verknüpft. Er eigentlich ist es, der diesen Namen aus der Vergessenheit, der er fast anheimgefallen war, hervorgegraben und zu allgemeiner Anerkennung gebracht hat. Ihm ist es zu verdanken, daß die kunstgelehrte Welt ihren Blick auf den Namen van der Meer gerichtet hat, ja daß dieser in gewissem Sinne fast ein populärer geworden ist. Allerdings war das Gebiet ein sehr verwirrtes, der Name ein so häufiger in den Niederlanden, daß man es leicht begreift, warum Bürger nicht die ganze van der Meer-Frage lösen konnte. Die Landschaften, die er auf den „Delft'schen", wenn auch nicht mit völliger Sicherheit, bezogen hat, müssen aller Wahrscheinlichkeit nach dem gleichnamigen Jan van der Meer dem Aelteren von Haarlem zugeschrieben werden. Bei Gelegenheit der Besprechung der Münchener Ausstellung (Zeitschr. für bild. Kunst IV, S. 360) habe ich dem Zweifel, ob der Delft'sche van der Meer wirklich Landschaften gemalt habe, und ob diese Bilder nicht vielmehr dem von Haarlem angehörten, Ausdruck gegeben. Ist es nicht auffällig, daß unter den 21 Bildern, die der Katalog Hoet bei Gelegenheit einer Versteigerung den 16. Mai 1696 zu Amsterdam aufführt, nicht eine einzige reine Landschaft sich findet? Die Ansicht von Delft kann man immer noch unter die Gattung der Prospekte rechnen. So viel ist sicher: seine Vorwürfe waren Interieurs, sowohl von Häusern als von Straßen, wobei die Figuren als gleichberechtigt oder als die Hauptsache erscheinen. Den Antheil des Jan van der Meer von Haarlem festgestellt zu haben, ist das Verdienst W. Bode's (Zeitschr. f. bild. Kunst IV, S. 346). Allerdings glaubte Bode eine Dünenlandschaft*), deren der Haarlemer so viele gemalt, auch noch dem Delft'schen zuschreiben zu können (S. 353). Leider ist mir ein Urtheil hierüber versagt, da ich das Bild nicht kenne. Zwischen den Beiden mag auch noch manches Bild streitig sein, weil die Vornamen die gleichen sind. Anders steht es aber mit dem Stilllebenmaler B. van der Meer, der gleichfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geblüht; bei ihm verhindert das B jede Vermischung. Auch daß der von Houbraken genannte Johann van der Meer von Utrecht zu Verwirrung Anlaß geben könnte, ist nicht zu fürchten; dieser war Historien- und Bildnißmaler, scheint überhaupt nur wenig hinterlassen zu haben. Wie man trotz Houbraken's deutlicher Angabe ihn Jakob mit Vornamen nennen konnte, ist nicht zu begreifen. Der jüngste der van der Meer, Jan van der Meer de Jonge, ist ein bekannter Landschafts- und Thiermaler; sein Andenken ist immer lebendig geblieben.

Es sind dies jedoch keineswegs alle Maler des 17. Jahrhunderts, die unter dem Namen van der Meer in der Kunstgeschichte erscheinen und auseinander gehalten werden müssen. Es ist noch ein Konkurrent des ältern Haarlem'schen vorhanden, nämlich Jan Baptist van der Meiren, der gegen das Ende des 17. und den Anfang des 18. Jahrhunderts zu Antwerpen geblüht hat. Bei der neuesten Sichtung der verschiedenen van der Meer's hat man auf ihn keine Rücksicht genommen, und doch ist in der Literatur, wie ich glaube, seine künstlerische Thätigkeit dem ältern Haarlem'schen zugeschoben worden.

Hören wir z. B. was Kramm, De Levens en Werken etc. II, 1086 sagt: „Het is niet bekend, bij wien hij de kunst geleerd, maar wel, dat hij nog jong zijnde, in gezelschap van

*) Jetzt im Besitze des Herrn Banquiers Epstein in Wien. — A. d. Herausg.

Lieve Verschuur Italië bezocht heeft.“ (Dies ist eine Verwechselung mit dem Utrecht'schen, von dem Houbraken dasselbe erzählt.) — „Hij schilderde landschappen met vee en figuren en zeehavens. Zijne zeestukken worden bijzonder geroemd, als waarop de verschillende vaartuigen zeer naauwkeurig geteekend, de booten ligt en vlottend, met het water helder en doorschijnend, geschildert zijn. Zijn toon is warm en fijn en daarbij heerscht een schitterende zonnegloed in de kleur, die ons aan de zeehavens van Claude doet denken. Hij heeft ook, met het beste gevolg, bataljes geschilderd, waarin de figuren en paarden vol vuur en werking geteekend zijn. Op zijne werken wordt aangemerkt, dat zij van een al te zeer heerschenden blaauwen toon zijn in de wijkende partijen (Hintergründen), een eigenschap niet ongewoon by hen, die in Italië gestudeert hebben, alwaar de natuur gewoonlijk die kleur in den dampkring veroorzakt, doch zijnde deze in meer noordelijke gewesten onbekend.“ — Der neueste Lexikograph niederländischer Maler, A. Siret, sagt in der zweiten Auflage seines Dictionnaire historique 1866, S. 585: „Marines, figures, animaux, batailles. Accompagna Liévin Verschuur en Italie. Revenu dans sa patrie, il y trouva beaucoup d'ouvrages et de succès. = Entrée d'auberge. Paris (das Bild im Louvre) =. Ses marines sont très recherchées; vaisseaux dessinés avec soin et science; ton chaud et fin: beaux effets de soleil. Dans ses tableaux de batailles les figures et les chevaux sont pleins de feu et d'entrain. Coloris trop bleu dans les ciels.“ Also genau dasselbe, wie bei Kramm.

Mustern wir die Literatur, so finden wir die eigentliche Quelle dieser Angaben in dem Abrégé de la vie des Peintres (von d'Argenville), ein Werk, das in zwei Auflagen, Paris 1745 und 1762 und in deutscher Uebersetzung erschien. In den beiden Auflagen finden sich bemerkenswerthe Verschiedenheiten. In der ersten heißt es (II, S. 210): „Nous avons deux Vander Meer, Jean et son frère Jean Vander Meer de Jonghe. — Jean Vander Meer naquit à Lille en Flandre en 1627.“ In der zweiten Auflage dagegen heißt es, Jean Vander Meer sei zu Haarlem ohngefähr um das Jahr 1628 geboren, und man wisse nicht, ob er Bruder, Vater oder Oheim des jüngeren gewesen. Diese Angaben beziehen sich auf den ältern Jan van der Meer, der nach der Aufschrift eines von van der Willigen (Geschiedkundige Aanteekeningen over Haarlemsche Schilders) erwähnten Bildnisses: pictor harlemensis MDCLXXXX aet. 62 in der That zu Haarlem im Jahre 1628 (oder 1627) geboren wurde. Ebenso gehört das von d'Argenville angeführte Todesjahr 1691 zu demselben. Im Louvrekatalog (1864, 2. Thl., S. 150), der sich auf d'Argenville's Angaben stützt, heißt es: „Argenville fixe sa mort en 1691, tandis que d'autres auteurs donnent la date de 1711.“ Ob mit dem letztern Datum etwa eine Erinnerung an van der Meiren verbunden ist, wird kaum zu ermitteln sein; ebenso wenig, ob sich die Nachricht von Lille in der ersten Auflage des Abrégé etwa auf ihn bezieht. Die Charakteristik, die d'Argenville von seinem van der Meer giebt, gehört aber zu van der Meiren. Dieser, der den Andern weit überlebte, war seiner Kunstweise nach in der Erinnerung lebendiger geblieben, und unser Schriftsteller wurde durch den ähnlichen Klang der Namen getäuscht.

D'Argenville spricht folgendermaßen (erste Aufl. II, S. 210) von der Kunstweise seines van der Meer: „Il fut élève de la nature, et l'habitude qu'il se forma de dessiner le païsage et des vues de mer, détermina son genre de peinture. La difficulté de représenter des vaisseaux et des cordages, qui embarrassent ordinairement les peintres, n'en était point une pour lui; il avait acquis une facilité à les exprimer dans leurs différentes positions. Ses tableaux sont remplis d'animaux et de figurines, qu'il dessinait avec baucoup de goût et d'esprit. Sa touche ne laisse rien à désirer, et rien n'est plus gai que ses compositions.

Vander Meer alla à Rome avec Henri Verscuring peintre Hollandais né à Gorcum en 1627 et élève de Jean Both. Ce peintre après deux voyages d'Italie revint en Hollandes, suivit l'armée des états, et ses études l'ont fait connaître pour un grand peintre de batailles. Il périt dans un petit voyage de mer à deux lieues de Dort en 1690 à l'âge de soixante et deux ans.

Vander Meer fit un long séjour en Italie et beaucoup d'études, qui lui servirent infiniment aux beaux fonds, dont il enrichissait ses ouvrages. Il revint dans son pays, où il resta

longtemps à travailler, et il y finit ses jours; on ne peut lui reprocher qu'un peu trop de bleu dans les fonds de ses tableaux.

Les dessins de Jean Vander Meer sont faits à la plume sans aucun effet de clairobscur. Les petites figures, les animaux, les vaisseaux sont bien dessinés, il se distinguent par quelques coups de plume plus fiers du côté de l'ombre. Les terrasses sont hachées d'une manière particulière, ses arbres sont comme des verges, et ses ciels sont formés par des points imperceptibles: mais les lointains et les fabriques sont véritablement pointillés."

Man sieht hier den ursprünglichen Anstoß für die Angaben der späteren Biographen, wie wir sie von Kramm und Siret angeführt haben. Die Erzählung von der italienischen Reise mit H. Verschuring (soll heißen Lieve Verschuur) bezieht sich nach Houbraken vielmehr auf den Utrechter van der Meer; sonst aber paßt die Charakteristik vollkommen auf Jan Baptist van der Meiren. Des ältern „Haarlem'schen" Kunstanschauung ist eine ganz andere; er war allerdings Landschafter, aber nicht in der hier geschilderten Weise. In der zweiten Auflage ist noch hinzugefügt, daß man behauptete, J. Broers sei sein Lehrmeister gewesen. Dieser J. Broers scheint eine Verwechselung mit Gaspar Broers, der in der That zwischen dem 18. Sept. 1703 und dem 18. Sept. 1704 in Antwerpen als Mitglied der Malerzunft eingeschrieben wurde. Ob wir wirklich in diesem den Lehrer van der Meiren's zu erblicken haben, muß ich dahingestellt sein lassen. Broers verfolgte eine ziemlich ähnliche Richtung und war, wie es scheint, jüngerer Zeit- und Schulgenosse unseres Künstlers. Dies wird den Anlaß dazu gegeben haben, ihn als den Lehrer des Letzteren zu betrachten. Kramm läßt ihn gerade umgekehrt im Jahre 1695 als Lehrling im Antwerpener Liggere bei „Joan Baptist Vermeiren" (jedenfalls auf die Autorität von Fr. Mols) eingeschrieben werden, worunter wohl unser v. d. Meiren zu verstehen ist. Herr Th. Van Lerius hat jedoch seinen Namen weder im Liggere noch in den Rechnungen gefunden. Was Houbraken von seinem Broers sagt, daß er Bauermärkte male, paßt zu Gaspar Broecks. Zwischen dem 18. Sept. 1715 und dem 18. Sept. 1716 wurde die Todtenschuld für ihn gezahlt.

Van der Meiren malte gewöhnlich in kleinem Formate Landschaften, Seehäfen, Jagden und Gefechte; seine Staffage ist zahlreich, so daß man kaum sagen kann, ob die Landschaft oder die Figürchen die Hauptsache sein sollen. Als der Erste, der auf ihn hingewiesen, hätte ich fast die Verpflichtung, seine malerischen Eigenschaften herauszustreichen, wie es von denen, die Entdeckungen machen, so gewöhnlich geschieht, aber der Wahrheit die Ehre: ich kann unserm Künstler im Vergleich zu den frühern großen vlamischen Landschaftern und Genremalern blos einen bescheidenen Rang anweisen. Seine Figuren sind so ziemlich im Stile von Bout konventionell und von der geistreichen Behandlung eines Teniers, Brouwer u. A. weit entfernt, und seine Landschaften und Seehäfen, die den Einfluß der Claude Lorrain'schen Richtung erkennen lassen, haben nicht das feine Naturgefühl, das den frühern Meistern der niederländischen Schule eigen ist. Man merkt bei ihm immer noch die Decadenz Jan Brueghel's und seiner Kunstverwandten, freilich mangelt deren Präzision und Schärfe. An Geschicklichkeit in gewöhnlichem Sinne fehlte es ihm allerdings nicht, und wir finden bei seiner Routine in Behandlung der Staffage es ganz begreiflich, daß sich der Brüsseler Adriaen Frans Boudewyns (vielleicht auch noch andere Maler) seine Landschaften durch ihn mit Figuren beleben ließ. J. Ch. Le Vasseur hat im Jahre 1761 zwei von ihm und Boudewyns gemeinsam gemalte Darstellungen, eine Vogel- und eine Wildschweinsjagd, gestochen. Es wird zwar der Name van der Meer genannt, aber es ist kaum zu zweifeln, daß es unser Künstler sein soll (siehe unten).

Van der Meiren ist seiner Kunstweise nach wahrscheinlich in Italien gewesen. In dem Gedicht, das Houbraken seinem zweiten Theile angehängt hat, wird auf S. 360 unter den römischen Bentgenossen ein Gillis vander Meren mit dem Beinamen Voordewint erwähnt. Der Vorname paßt aber nicht zu unserm Helden, es müßte denn Houbraken sich geirrt haben. Meines Wissens ist bis jetzt noch nichts Sicheres über einen Gillis van der Meren bekannt geworden; das ist ziemlich auffällig. Die Nachricht Houbraken's findet sich in Nagler's Lexikon bei Egid van der Meeren. Egid ist gleichbedeutend Gillis, der Name Voorwint bei Nagler aber ein Irrthum.

A. Siret bringt über van der Meiren einige Nachrichten bei, die indessen der Berichtigung bedürfen. Zuvörderst ist unrichtig, daß er 1700 Dekan der St. Lucasgilde zu Antwerpen gewesen

sei. Er wurde allerdings dazu gewählt und hätte sein Amt den 18. September 1700 antreten sollen, verzichtete jedoch darauf, indem er nach Ausweis der Rechnung vom 18. September 1700 bis 20. September 1701 die Summe von 300 Gulden erlegte. Dies gestattet einen Schluß auf unseres Künstlers soziale Stellung, denn er muß bei seinen Genossen eines gewissen Ansehens sich erfreut haben und ein vermöglicher Mann gewesen sein. 300 Gulden hatten damals einen viel größeren Werth als heutzutage. Nach Siret soll er auch Kunsthändler gewesen sein, ferner im vorgerückten Alter nach Wien eine Reise gemacht, dort aber wenig Erfolg gehabt haben. Nagler sagt in seinem Künstlerlexikon unter Van der Meer, ein solcher habe um 1695 zu Wien gelebt; auch Hagedorn gebe an, ein van der Meer sei gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Wien gewesen. Dieser sagt: „Peut-être qu'il s'en trouve encore de la main du vieux Bredal, peintre dans ce temps fort estimé à Vienne.“ Hierzu die Anmerkung: „On y peut rapporter encore un certain van der Meeren, qui peignait des chasses et des figures en petit. Richter avait des talens pour le Païsage et pour le Portrait. Les beaux Païsages de C. Fabricius méritent encore l'attention des Amateurs. Le dernier parait avoir précédé les autres.“ (Lettre à un amateur de peinture. Dresde 1755, S. 197). Wie man bei aufmerksamer Betrachtung sieht, will Hagedorn gar nicht sagen, daß van der Meeren, worunter ohne Zweifel unser Künstler zu verstehen, in Wien gelebt habe, sondern benutzt nur die Gelegenheit, um einige ihm bekannte Maler noch unterzubringen. Reiffenberg dagegen erzählt im „Messager des sciences historiques“, 1840, p. 399, daß „van der Meren“ (sic) in bereits vorgerücktem Alter nach Wien übersiedelte, wo aber seine Arbeiten keinen Anklang fanden. Er starb 1708, und seine Wittwe kehrte nach Antwerpen zurück, ärmer, als sie gegangen. Allerdings scheint der Umstand, daß nach gefälliger Mittheilung des Herrn Th. Van Lerius seine Todtenschuld an die St. Lucasgilde sich nicht bezahlt vorfindet, darauf hinzuweisen, daß van der Meiren nicht in Antwerpen starb. Leider weiß ich die Quelle nicht, woraus der in Lebensberichten der Künstler wenig zuverlässige Reiffenberg schöpfte. Ist diese Reise wirklich geschehen, so kann sie nicht vor 1700 stattgefunden haben. Zwischen dem 18. September 1684 und 18. September 1685 wurde „Joan Baptista van der Meyren“ als Freimeister in die Antwerpener Gilde eingeschrieben. Ueber den Eintritt des Malers als Lehrling konnte mir Herr Th. Van Lerius nichts mittheilen. Allerdings ist 1634—1635 ein Jan Baptist Vermeiren als Lehrling eingeschrieben. Allein etwa angenommen, dieser sei 1635 fünfzehn Jahre alt gewesen, so hätte er 1700 achtzig Jahre gehabt, als man ihn zum Vorstand wählen wollte, was ganz unwahrscheinlich ist. Möglich ist allerdings, daß dieser Vermeiren in verwandtschaftlichem Verhältniß zu unserm Maler gestanden habe. Vermeiren ist bekanntlich blos die Zusammenziehung von Van der Meiren; dies würde keine Schwierigkeit machen.

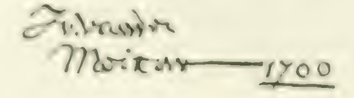
Auf den Bildchen in Schleißheim hat sich der Künstler anscheinend „Jo. vander Moiren“ bezeichnet. Die alte Rechtschreibung ist eben schwankend, und man scheute sich nicht, seinen Namen bald so, bald so zu schreiben. So manche Künstler lebten überhaupt mit einer geregelten Orthographie auf dem gespanntesten Fuße. Bei einigen Bezeichnungen kann man auch mit Bestimmtheit sagen, daß der Künstler gar nicht so schreiben wollte, wie man die Buchstaben lesen muß. Abgesehen von der gewöhnlichen Verwechselung mit Jan van der Meer wird der Künstler noch verschiedentlich genannt: van der Meeren, Vermeeren, Vermeere, Vander Maire, Vermaire u. a. m.

In Folgendem verzeichne ich einige Werke van der Meiren's. Der Katalog macht natürlich nicht den Anspruch auf Vollständigkeit; aber er dient doch dazu, die Vorwürfe unseres Malers zu charakterisiren. Ein vollständiges Verzeichniß herzustellen, verlohnt sich auch bei der Mittelmäßigkeit des Künstlers kaum der Mühe. Ein besonderes Interesse beansprucht er eben nur durch seine Beziehung zu Jan van der Meer von Haarlem.

Schleißheim.

Untergeschoß Nrn. 308 und 309 unter dem Namen Jan van der Meer. Zwei Pendants, orientalische Häfen darstellend. Auf dem einen im Vordergrund viele orientalische Figuren; man beladet Kameele, Maulthiere u. s. f. Links das Meer mit Schiffen. Rechts eine befestigte Stadt, darüber auf schroffem Felsen eine Burg. Sonnenbeleuchteter Himmel. Das andere: Im Vordergrunde eine Karavane, deren Zug eine aus Schafen und Kühen bestehende Heerde spaltet. Hinter=

grund das Meer und zur Linken eine befestigte Stadt: darüber eine Burg auf schroffem Felsen. Sonnenbeleuchteter Himmel. Auf Kupfer, kleine Bildchen. Beide sind links unten am Rande fast gleichmäßig bezeichnet:



Dresden.

Unter dem Namen von der Moiren bei der holländischen Schule.

Nr. 1615. Lustlager in einer gebirgigen Landschaft. Auf Leinwand. 1′6″ hoch, 2′ br. Bezeichnet:

J B van der Meiren f. 1695

Die beiden letzten Ziffern sind nicht völlig deutlich. Die Buchstaben des Vornamens scheinen J b (Jan baptist) zu bedeuten.

Nr. 1616. Jahrmarkt vor den Thoren einer Stadt. Auf Leinwand. Vorige Größe. Bezeichnung der vorigen ähnlich.

Nr. 1617. Ein Hafen. Im Vordergrunde viel Figuren. Auf Leinwand. Vorige Größe. Keine Bezeichnung zu finden.

In Dresden befinden sich auch zwei kleine Gefechte von Gaspar Broers, Nr. 1602 und 1603, die bei der holländischen Schule unter „J. Broers, Unbekannt", erscheinen.

G. Hoet. Catalogus van Schilderyen.

In einer Auktion am 13. Mai 1705 zu Amsterdam.

I. S. 77. Nr. 27. Een Italiaens Landschap van Piemont, door de Heus gestoffeert. 51 fl.

Nr. 28. Een dito, daer in een Waterval, van dezelve. 48 fl.

Nr. 29. Een weerga van dezelve, deze beyde door J. van Meer gestoffeert. 42 fl.

Mir scheint es wahrscheinlicher, daß diese Staffage von J. van der Meer de Jonge herrührt, da Piemont (1650 – 1700) ein Amsterdamer Landschafter war und folglich eher mit einem Holländer als einem Vlamen in Berührung kommen konnte.

In einer Auktion am 17. April 1708 zu Amsterdam.

I. S. 118. Nr. 18. Italiaense Zee-haven vol Beeldjes (zeer fraei) van J. Battista Vermaire.
Nr. 19. Een weerga van dito. } 100 fl.

In einer Auktion am 11. April 1727 zu Amsterdam.

I. S. 318. Nr. 47. Een Bataille door Vander Maire.
Nr. 48. Een dito, door denzelven. } 28 fl.

In der Auktion des Herrn Joseph Sonsot, 20. Juli 1739 zu Brüssel.

I. S. 591. Nr. 40. Abigael die voor David komt door Van der Meeren. h. 1′, br. 1½′. 160 fl.

Wohl kleine Figuren in landschaftlicher Umgebung; sonach unserm Künstler zuzuschreiben.

In der Auktion des Herrn Antony Gall, 14. April 1728 zu Amsterdam.

I. S. 326. Nr. 13. Een Inhaling van een Frans Coning te Rheims vol werk, plaisant en natuurlyk geschildert door H. vander Meer 1694. 130 fl.

Das Bild war vielleicht ähnlich wie das Dresdener (s. oben) bezeichnet, so daß aus Mißverstand H statt J b gelesen wurde. Die Zeit und die große Staffage passen auf unsern Künstler.

Auktion des Malers und Kunsthändlers J. Siebrecht, 11. Juni 1754 zu Antwerpen.

III. (von Termeßen) S. 92. Nr. 71. Een Stuk in de hooghe, zynde een Battaillie door J. B. Vermeere. 34 fl.

Nr. 72. Een dito Battaille door denzelven. 21 fl.

Nr. 73. Twee dito klyne Battaille-Stukjes door denzelven. 14 fl.

S. 93. Nr. 106. Twee kleine Stukjes, zynde Zee-havens, door J. B. Vermeere. 32 fl.

Nr. 107. Twee dito Zee-haventjes door denzelven. 22 fl. 10 Stüber.





In der Auktion von Marten Robyns, 22. Mai 1758 zu Brüssel.

III. S. 194. Nr. 150. Een Landschapje met Figuuren, door Vermeeren. h. 5", br. 6". 19 fl. 10 st.

Nr. 151. Een Zee-Gevecht, door denzelven, h. 1' 4", br. 2'. 16 fl. 10 st.

In der Auktion des Ritters A. de Steenhault, 22. Mai 1758 zu Brüssel.

III. S. 199. Nr. 91. Een Zeehaven door Vermeeren. 16 fl.

Zu allen vorstehenden Nummern des III. Theiles ist im Register vorn angezeigt: Vermeeren (Jan Baptist).

In der Auktion des Herrn Caspar d'Heyne, Herrn van Leeuwerghem u. s. w., den 26. Oktober 1761 zu Gent.

III. S. 242. Nr. 66. Twee kleine Landschapjes op paneel door Boudewyns met Figuuren door J. van der Meer. h. 1' 3", br. 1' 5". 36 fl. 12 st.

Nr. 67. Twee dito Landschapjes met Figuuren door beide dezelven. h. 1' 9", br. 2' 5". 27 fl. 6 st.

In der Auktion des Herrn Pieter Leendert de Neufville des Alten, 19. Juni 1765 zu Amsterdam.

III. S. 473. Nr. 66. Twe schoone Landschappen zo gloeijend als van Both, door Jan van der Meer. Leinwand, h. 49", br. 42". 120 fl.

Sehr zweifelhaft, ob von van der Meiren oder von Einem der Haarlemer van der Meer. Vorher ist ein Bild von dem „Delfse" van der Meer angeführt; dieser ist also ausgeschlossen.

In einer Auktion 23. Juli 1767 zu Brüssel.

III. S. 626. Nr. 72. Een Strand-Gezigt met een menigte Figuuren en Beesten door Jan van der Meer op doek. h. 2' 6", br. 1' 9". 36 fl. 10 st.

Zweifelhaft; doch vielleicht eher von unserm Maler, als von einem der beiden Haarlemer.

In der Auktion von J. Diedr. van Meerdervoort, Bürgermeister zu Dortrecht, und dem Blumenmaler Jan van Huysum, 14. Oktober zu Amsterdam.

II. S. 272. Nr. 62. Twe Ryngezichten door Jan vander Meer, h. 8", br. $10^1/_2$". 17 fl.

Doch wohl eher von J. v. d. Meer de Jonge, von dem auch III. S. 30. Nr. 73 ein „Rhyn-Gezigtje" erwähnt wird.

Verzeichniß einer Sammlung von Gemälden und Kupferstichen, München 1821, unter J. van der Meer.

S. 8. Nr. 41. Eine Seegegend, wo mehrere Walfische gefangen genommen werden. Auf Leinw.

Wahrscheinlich von J. v. d. Meiren.

Verzeichniß der Sammlung von Originalölgemälden der Jacoby'schen Kunsthandlung, versteigert zu Berlin, Ende März 1839. S. 19, unter Joh. v. d. Meer, mit Beifügung des Geburtsjahres 1628.

Nr. 134. Auf Kupfer. br. 1', h. $9^1/_2$". Bei und unter großen Baumpartieen eine Gesellschaft von Herren und Damen in verschiedenen Stellungen, Lagen und Unterhaltung.

Nr. 135. Gegenstück. Ebenso. Aehnliche, doch anders arrangirte Darstellung vieler Figuren.

Wahrscheinlich von J. v. d. Meiren.

Auktionsverzeichniß der von dem Buchhändler J. A. Baumgärtner hinterlassenen Sammlung werthvoller Oelgemälde. Versteigert den 26. Mai 1856 zu Leipzig durch Rud. Weigel.

Nrn. 112 u. 113. Ueberschrift: Johan van der Meiern (J. van der Meer d. A.) (sic). Zwei Pendants. Auf Holz. br. $6^1/_4$", h. $5^3/_4$".

a) Landschaft. Bepackte Kameele und Maulthiere ziehen bei einem levantinischen Seehafen an einem alten runden Thurme vorüber.

b) Landschaft, ebenfalls mit beladenen Kameelen und Maulthieren und mit Reitern; im Hintergrunde eine Burg. Beide farbig schönen Bilder in van der Ulft's Manier sind bezeichnet mit dem Namen des Malers J. C. van der Meiern (sic) und befanden sich früher in der Winkler'schen Sammlung, später in der Ritterich'schen. (So sagt der Katalog.)

Nagler, Monogr. III. Nr. 2157 erwähnt dieselben nach der Angabe des Auktionsverzeichnisses und fügt hinzu: „Diese Bilder sind von Jan van der Meer sen. Man nennt nämlich den Meister so, und nicht van der Meiern, die eigenhändige Aufschrift wird aber entscheidend sein." Dies ist aber

nach der vorliegenden Untersuchung unrichtig, da van der Meer d. Ä. und van der Meiren zwei verschiedene Personen sind.

Nach ihm und Bonderwone wurde von J. Ch. Le Vasseur im Jahre 1761 gest.: 1) Chasse au Sanglier. Peint par Beodoin et Vandermer. A Paris chez Daullé Graveur du Roi etc. Br. 30 centim. H. $21^3/_4$ centim. 2) Chasse à l'Oiseau. Gegenstück. Desgl.

Damit übergebe ich diese Studie als einen weiteren Beitrag zur Lösung der noch immer nicht ganz entwirrten „Vandermeer-Frage" der Beachtung der Kunstfreunde. Die mir wohl bewußte Mangelhaftigkeit derselben möge man mit dem Fehlen von genügenden Vorarbeiten entschuldigen.

München, Ende August 1871.

Die Ruinen von Ephesos und die Ausgrabung des Dianentempels durch J. T. Wood.

Mit einem Situationsplan.

An Herrn Prof. C. v. Lützow in Wien.

Heidelberg, den 4. März 1872.

Ihr lieber Brief vom 27. Februar d. J. fordert mich auf, sofort Ihnen für den weiteren Kreis der Leser Ihrer Zeitschrift einige Mittheilungen über meinen Besuch in Ephesos im Herbst vorigen Jahres und die dort erhaltenen persönlichen Eindrücke und Anschauungen, besonders in Betreff der von Herrn J. T. Wood daselbst gemachten Entdeckungen und der von ihm behaupteten Auffindung der Stätte und der Ueberreste des Artemision, dieses so lange gesuchten Weltwunders, zu machen. Ich entspreche dieser Aufforderung mitten aus andern Arbeiten heraus, ohne große Vorbereitung, in der Hoffnung, daß die Unmittelbarkeit der Eindrücke, wie ich sie in anregendster gegenseitiger Mittheilung unserer kleinen Reisegesellschaft, die in Ephesos aus Prof. Ernst Curtius, Baurath F. Adler, Major Regely, Dr. Hirschfeld bestand, empfangen, auch für weitere Kreise einiges Interesse bieten und die wichtige, jetzt von England aus in Zeitschriften, wie The Builder Vol. XXX, Nr. 1514, Febr. 1872 ausführlich behandelte, von Wood in einem kleinen, allerdings flüchtig und nur für den Dilettanten geschriebenen Guide von Ephesos zuerst bekannt gemachte Entdeckung in's rechte Licht setzen könne. Und ich thue dies um so lieber, als Sie mir dabei in Gedanken als früherer Besucher der Oertlichkeit, als kundiger Begleiter vor der Seele stehen, mit dem wir am Beginne unserer Orientfahrt schöne und genußreiche Tage in Wien und Pest verlebten.

Unser Ausflug nach Ephesos fand vom 16. — 18. September, von einem Sonnabend Morgen bis Montag Nachmittag statt. Meine Begleiter, welche zwei Wochen länger in Kleinasien blieben, haben ihn dann noch einmal wiederholt, nachdem sie vorher auch Mr. Wood kennen gelernt, den ich leider während der Zeit meiner Anwesenheit in Smyrna verfehlt habe. Das Resultat dieses zweiten Ausfluges ist vor allem eine genauere Terrainskizze, wozu schon beim ersten Aufenthalte die ersten Vermessungen gemacht wurden, und eine genaue Aufnahme vor allem des sogenannten Serapeion; darüber wird Professor E. Curtius in einer Abhandlung der Berliner Monatsberichte nebst Kartenbeigabe näher handeln.

Wohlversorgt von unserm deutschen Gastwirth, Herrn Müller in Smyrna, mit Mundvorrath und dem so wichtigen Rothwein verließen wir Smyrna um 9 Uhr, um im raschen Fluge der Eisenbahn in $3^1/_2$ Stunden bereits die Station Ajasaluk, die Stätte von Ephesos, zu erreichen. Man steigt von Smyrna südlich sofort sehr stark aufwärts durch Felsenmassen, immer am Rande jenes überaus malerischen Aquäduktenthales mit der angeblichen Homergrotte voller Reize, die nur die Wanderung darin wahrhaft erschließt. Nachdem man die Zweigbahn nach dem Frankensitz Budja links hat abgehen sehen, wendet sich die Bahn auf langsam fort und fort aufsteigender Hochfläche zwischen kultivirtem Boden, Weideland und Buschwerk, mehr südwestlich, um in weitem Bogen bei Sedikö die Wasserscheide der beiden Thäler von Smyrna und Ephesos zu überschreiten.

Immer großartiger wird der Blick auf das östlich nahe Gebirge, den Nifdagh, dann auf den fernen Bosdagh, den alten Tmolos: ein majestätischer Koloß von Kalkmassen! Nach Südwest hat man bald einen schönen Durchblick durch ein Flußthal nach Lebedos hin, und im Hintergrunde schwimmt Samos auf der fernen See. Rasch geht es nun hinab zur weiten, fruchtbaren, jetzt noch ganz braungelb gebrannten Ebene, dem berühmten, von Homer schon mit seinen Schwänen und Vogelschaaren gekannten Kaysterfeld, das viele Stunden weit in das im weiten Umkreis nach Osten es umkreisende Gebirgstheater sich hereinzieht. Nur einzelne schattende Bäume sind sichtbar, unter deren Dach ganze Heerden gedrängt liegen; Kameele, unermüdlich im langweiligen Gleichgang, wandern zum Gebirgsabhang, wo die Ruinen von Hypaepa sich zeigen. Noch sind wir an einem kleinen Nebenfluß des Kayster; endlich jenseit Turbalü kommen wir durch ein wahres Gebirgsthor an den Kayster, aber sofort auch in das lange Bergdéfilé, das so charakteristisch hier das Thal, wie ein noch bedeutsameres, das Hermosthal, vor der Mündung wie verschließt. In eigenthümlicher Isolirung steigt uns zur linken Seite der Alamandagh (der antike Gallesos) auf mit seinem schroffen, mauerartigen Abschluß, sodaß wir das alte Kastell Keçikalessi von den Felsenmassen nicht leicht unterscheiden. Künstlich tafelartig abgeschroffte Wände lassen hier alte Marmorbrüche vermuthen. Da öffnet sich der Gebirgspaß, rasch geht es über den natürlich im September nicht wasserreichen Kayster oder Menderçai, man durchschneidet förmliche Feigenwälder, wie wir sie bis dahin noch nicht gesehen, und langt auf der ziemlich hochliegenden Station Ajasaluk an. Ein wunderbarer Eindruck von Mischung moderner und vergangener Welt! Eine europäische Eisenbahnhalle mit ein paar Bureauzimmern und europäischer Reinlichkeit. Darin gelagert Kameele, denen die Säcke voll Feigen abgenommen werden, daneben Steinhaufen von Marmorblöcken mit Inschriften und selbst Sculpturfragmenten, des Transportes harrend, um zum Eisenbahnbau weiter verwandt zu werden. Daneben ein Paar ächt türkische Kaffeehäuser, zum Theil angeklecksт an die stolzen Pfeiler des großen römischen Aquäductes, der vom Gebirge im Südost kommend die Eisenbahn überschreitet, sich über die armseligen Steinhütten des Dorfes bis an die tiefere Ebene zieht, hier aber endet, selbst ein buntes Mischwerk von römischen, byzantinischen Bautheilen und türkischer Restauration, eine bunte Sammlung eingemauerter Inschriften und Architekturstücke aus römischer Zeit. Weiterhin aufsteigend aus den Hütten stattliche Minarets zum Theil verschwundener Moscheen, einzelne wohl antike Säulen mit maurischer Zinnenbekrönung und Storchnestern. Gleich hinter dem Stationsgebäude ein europäisches neues, kleines Haus, das Herr Wood für sich gebaut und das eben wieder gelüftet wird, da man ihn nach den Monaten der ärgsten Hitze erwartet. Ein alter Engländer, Mr. Sivey, dessen lange Lebensfahrt endlich in der kleinen Restauration des Bahnhofes einen Zielpunkt gefunden, räumt uns sein Zimmer mit Polster und Decken ein, und wir haben bei ihm bei guter Bewirthung und natürlich entsprechenden Preisen zwei Tage die Wohlthaten auch des bescheidenen Comforts nach anstrengenden Wanderungen wahrhaft schätzen gelernt. Er war den ersten Tag unser Führer der Cavalcade, für die folgenden bedurften wir seiner nicht mehr.

Wie großartig ist diese ephesische Landschaft, wahrhaft bezaubernd in der Gluth des Sonnenunterganges oder in der stillen Sternennacht unter dem lauten Gezirpe der Cicaden, bei der wahren griechischen *νουμηνία*, dem Erscheinen der feinen Mondsichel am Abendhimmel! Um über den Zusammenhang der Ruinenwelt von Ephesos und den dadurch mit bedingten architektonischen Charakter derselben und endlich die Stätte des Artemision klar zu werden, ist es nothwendig, sich die ganze Gestaltung der Landschaft recht klar zu machen. Wir befinden uns auf der Station Ajasaluk, etwas erhöht bereits an der Ostseite und zwar mehr Südostseite eines großartigen Bergkranzes, der nur nach Westen nicht geschlossen ist und dort uns in weiter Ferne das Meer zeigt. Eine großartige Ebene liegt in seiner Mitte, selbst auch wieder durch Berginseln, einst Inseln im Meerbusen, unterbrochen und nach Süden tiefer hinein in das Gebirge sich ziehend. Diese Ebene durchfließt der Kayster von Ost nach West in einigen Windungen; er bricht im Osten aus der engen Gebirgsschlucht, die wir selbst eben passirt, heraus, schmiegt sich hart an die lange Abdachung des Alamandagh, die künstlich abgeschrägt scheint, und schleicht mit tiefem Bette dann durch die tiefliegende, sumpfige Ebene an jene Höhen, die einst kleine Inseln waren, vielleicht die Syrie, zum Meere. Im Norden von ihm sind noch bedeutende Lagunen hart am Gebirgsfuße, als Reste des einst weitreichenden

Meeres; dort sind die Vorsprünge von Lebedos, von Klaros bei Kolophon zu suchen. So recht als gewaltige Warte am Ausgange des Kayster aus dem Gebirge erhebt sich das Kastell gleich in unserer nächsten Nähe mit seinen byzantinischen, dann türkischen Mauern, hoher Eingangspforte, aus römischem Material und Ornamenten gebildet, dessen sog. Thor der Verfolgung, äußeren und inneren Umkreis, jetzt schutterfüllten Raum, wir tüchtig durch und umklettert haben. Vor demselben gleich römische Backsteinreste und das kleine weiß und blau angestrichene Kirchlein des h. Lukas, das nun auch auf Gestäng statt des Thurmes eine kleine Glocke hat, mit einzelnen griechischen Inschriftresten und römischem Kapitäl, aber mit dem byzantinischen Kreuze. An der Südseite ziehen sich von der Kastellhöhe die Steinhütten des Dorfes hinab, am südwestlichen Abfall steht unten die großartige Moschee Selim, ohne allen Grund St. Johanneskirche genannt, eine der imponirendsten Ruinen der arabischen Kunst, die wir gesehen, für uns noch merkwürdiger geworden, als wir ihren Zusammenhang mit dem Artemision erkannten. (Vergl. den Plan).

Nach Süden zieht sich die allmählich sich verengende Ebene tief in die wilden Gebirgsmassen des Messogis und des Paktyas der Alten. Die Eisenbahn steigt über einen gewaltigen Viadukt in Bogen an diesen Bergen höher und höher, um dann durch einen Tunnel dieselben durchbrechend das alte Magnesia und weiter das Mäanderthal, das gesegnete Tralles, das heutige Aidin, zu erreichen. Aus dieser tiefen zurückgezogenen Gebirgsecke Magnesia zu kommt im Winter, berichtet man uns, ein wahrer Wasserstrom mit starker Erdablagerung und füllt weithin die am Rande des Dorfes sich hinziehende Schilfregion. Ein breites Wasserbett zieht sich weit sichtbar hin. Ein kleines Wasser fließt auch noch nach fünfmonatlicher Regenlosigkeit in diesem Schilfbereich. Auch von Südost bringt jenes Thal, das der Viadukt überbrückt, im Winter seine Gewässer. Die Felder dieses südlichen Theiles der Ebenen sind sehr fruchtbar durch die fortwährenden Ablagerungen. Von dem Castellhügel konnte man gerade im Herbste so recht deutlich die höhere Felderterrasse in ihrer Dürre von dem grünen Gras der weit hinaus bis zum Kayster sich erstreckenden, niedern Fläche scheiden. Es führt diese Grenzlinie in ziemlich gerader Richtung zu den großen Mauerresten, an denen man noch Ringe für das Anlanden mit dem Schiffe fand. Wenn irgend wo, ist hier der große, mit dem Meer einst zusammenhängende Sumpf (ἕλος) zu suchen, der an dem dem Koressos entgegengesetzten Ende die Stadt begränzte (Xenoph. Hellen. I. 2, 7 8).

Gerade uns gegenüber, durch die eben geschilderte, durch die Gewässer erhöhte Fruchtebene mit Schilfrand, eine gute halbe Stunde für einen raschen Fußgänger entfernt, erhebt sich nun jener isolirt längliche, felsige, in zwei Häuptern und einer Einsattelung dazwischen bestehende Berg, der, selbst von einer trefflichen Quadermauer in der ganzen Länge umzogen, an seinen Abhängen tiefe Schluchten, künstliche Aushöhlungen einstiger Steinbrüche, auch die Grotte der sog. Siebenschläfer nach Osten hin zeigt. Um ihn ringsum ist die Fülle jener Ruinenwelt gruppirt, die der Tourist in einem mehrstündigen Ritt kennen zu lernen pflegt und welche sich besonders reich an der dem Kayster zugekehrten nördlichen Seite in die Ebene hinein entwickelt. Dahinter erhebt sich nun ein viel größerer, langer, scharf gezackter, bedeutend weiter von dem Meer zu in die Ebene sich herabsenkender Bergrücken mit furchtbaren Felsabhängen uns entgegen, auf seinem Grat von der hier noch wohl erhaltenen Stadtmauer überzogen. Wir können im Einklang mit der neuerdings auch von Falkener (Ephesus and the temple of Diana. London 1862, p. 26 ff.) adoptirten Benennungsweise den höchsten Berg Koressos, seine Umgebung Trachea, den niederen vorderen Prion, Preon (Kuppel), oder Pion, Peion oder mit dem alten Namen bei Hipponax Lepre Akte (Felsküste, Felswand, Felsgrat) nennen. Der Name Ephesos wird neben Koressos als Gründer des Artemision, er allein aber Sohn des Kayster genannt. Ich kann darin nur die Bezeichnung des Uferlandes oder der dem Kayster nahen Castellhöhe sehen. Zwischen dieser hinteren Bergwand und dem vordern isolirten Berg erstreckt sich ein völliges Hohlthal (ein κοῖλος τόπος bei Stephanus von Byzanz s. v.), das am nördlichen Ende sich rasch wie in einem Absatz zur Ebene senkt und vor dem nun ein genau an Sumpfgras und Schilfmassen, sowie an stehenden Wassern kenntliches regelmäßiges, künstliches Wasserbassin mit schmalem langem Zugange sich abzeichnet. Jener Berggrat begleitet in seinem Abfall dieses Bassin an der Westseite und schweift dann noch einmal aus in einem inselartigen Vorsprung, der mit einer selten besuchten Ruine, dem sog. St. Paul's Gefängniß, besetzt ist.


PLAN VON EPHESUS
nach einer Skizze von K.B. Stark
gezeichnet v. J. Langl.
Eisenbahn n. Smyrna
n. Aidin
Castell
Moschee Selim
Station Haus
Artemision
Feuchtes buschiges Terrain
Dorf Ajasaluk
Schilfterrain
FELDER
SUMPFIGE GRASFLÄCHEN
Selinus (?)
Weg
Gräber
Stadium
Agora
Odeion
Gymnasion
Thor v. Magnesia
Hohle d. siebenSchläfer
KORESSOS
Versumpfter Hafen
Athenaea
Althellenische Befestigung
Stadtmauer des Lysimachos
Ortygia und Hypelaia
Kayster
Nach dem Meer
Weg nach Scala Nova
Stadien
N

S. Lukaskirche und Lukascastell im Osten, S. Pauls Gefängniß im Westen bilden die beiden wichtigen Grenzpunkte des gewaltigen einstigen Ephesos, Enden der Sehne eines großen nach Südost sich erstreckenden Bogens. Diese beiden Endpunkte liegen volle 1½ Stunden von einander entfernt, wie ich in raschem Schritte in heißer Mittagsonne durchmessen. In diesem Bereiche war die Stätte des Artemision zu suchen, nicht, wie Falkener wollte, dem wir übrigens bei aller phantasiereichen und phantastischen Restauration doch die ersten Lineamente der wirklichen Gegendaufnahme verdanken, außerhalb derselben, eine Stunde weiter als S. Paul's Gefängniß in dem angeschwemmten Boden, dem jetzigen Vorlande der Kaystermündung.

Nur durch wiederholtes Durchwandern, nur dadurch, daß wir unsern Standpunkt auf den genannten Haupthöhepunkten der ganzen Gegend nahmen und hier dieselben Punkte von verschiedenen Seiten aus betrachteten, ging uns, so darf ich es wohl aussprechen, ein im Ganzen und Großen klares Bild über die Genesis einer der großartigsten Städteanlagen des Alterthums auf, bei welcher überhaupt nur ein richtiges Verständniß für die Entwickelung gerade solcher kleinasiatischer Städte von zwei verschiedenen Seiten, von der ächt griechischen, von der See ausgehenden politischen Ansiedelung und von dem alten, national-asiatischen, von Kariern, Lelegern, Lydern umwohnten, mit dem Binnenland zusammenhängenden Heiligthum der Artemis und priesterlichen Handels- und Freistadt gewonnen werden kann. Sprechen wir es kurz aus: der Vorsprung mit St. Paul's Gefängniß ist die Stätte der altgriechischen Kolonisation eines Androklos, und nur wer dort selbst war, diesen trefflichen hellenischen Mauerbau und diese Terrassirung um die kleine Akropole gesehen hat, wird schon durch die Baureste dazu geführt. Weit ab davon nach dem Ausgange des Kayster aus dem Gebirgsdéfilé, zugleich in der Tiefe, wo die Gewässer vom Süden sich vereinigen und dem Kayster nahen, die Eppichflüsse (Selinuntes), welche nach Plinius das Heiligthum umschlossen, unter dem Castell des Hagios Lukas, bei Ajasaluk ist die priesterliche und asiatische älteste Niederlassung und das Artemision in ihrer Mitte zu suchen.

Die griechische Stadt hat sich von jenem Punkte aus in das Hohlthal zwischen den zwei Bergen und an beiden Abhängen hinauf, vor allem am Koressos hinauf entwickelt; dort lag südlich die Gegend, die den Namen Smyrna trug, und dort führt die alte naturgemäße Straße nach Magnesia hinaus, deren Thor, das Magnetische, ein wichtiger Haltpunkt für die Bestimmung des Artemision gerade ist. In diesem Hohlthal muß der alte städtische Mittelpunkt der griechischen Stadt, die alte Stadt des Herodot (I, 26), angesetzt werden, dort sind die Ueberreste eines altgriechischen Tempels und alte Straßengeleise zu finden. Davon, d. h. von der äußersten östlichen Mauergränze, volle sieben Stadien in gerader Richtung entfernt lag, wie wir hören, der Peribolos des Artemision, ganz außerhalb der Stadt. Die Stadt hatte ihren Hafen, dessen künstliche Abgränzung wir noch heute sehen, und das Artemision ebenfalls den seinen am Kayster und im Bereiche der mit dem Meere noch in Verbindung stehenden, aber immer mehr verschlammenden Selinusischen Lagunen, deren Rand wir eben schon bemerkten. Seit König Kroesos hatte die Stadt sich der Göttin zu eigen erklärt, und die Bevölkerung zog sich von dem bergigen Theil in die weite, leicht überschwemmte Ebene nach dem Artemision mehr herab. Eine zusammenhängende Befestigung mochte in dieser Zeit nicht existiren. Durch König Lysimachos ist nun nach einer furchtbaren Katastrophe von Ueberschwemmung und Einsturz, zugleich mit Heranziehen der ganzen Bevölkerung der zerstörten Nachbarstädte, Kolophon und Lebedos, durch einen großartigen *συνοικισμός*, wie er gleichzeitig in Smyrna stattgefunden, die gewaltige einheitliche Stadt mit trefflichem Mauerring, mit Anlagen aller Art für den Handel an Fluß und Meer, mit sonstigen großen agonistischen Einrichtungen, mit Ausschließung aber immer des bis auf ein Stadion nun nahe gerückten Artemision, geschaffen worden, die die spätere Zeit als Metropole Asiens bewunderte. Dabei wurden die Bauanlagen von den Bergabhängen und aus jenem Hohlthal hinausgelegt, mehr in die Ebene nach Süd, Südwest und vor allem an die Nordseite des Pion; dieser selbst aber bildet die Akropolis der Stadt.

Ich habe, lieber Freund, bei dieser topographischen Gesammtbetrachtung länger verweilt, weil nur dadurch die Stätte, welche Wood nach fast sechsjährigem Herumtasten, nach den verschiedensten Grabungen, als Stätte des Artemision ermittelte, und wo er mit jener ächt englischen Zähigkeit und

Beharrlichkeit nicht scheute, bis in eine Erdschicht von 18 Fuß hinabzudringen, bis er in der That durch die monumentalen Funde so reich belohnt wurde, in ihrer Bedeutsamkeit für die ganze Stadtgeschichte klar wird. Sie begleiten mich wohl nun noch auf einer kurzen Wanderung durch die Ruinen, die Ihnen selbst größtentheils bekannt sind, damit wir, dann wieder dem Ausgangspunkte, Ajasaluk genaht, uns die Wood'schen Grabungen und die Nachbarschaft etwas beschauen. Ich will dabei nur aufmerksam machen auf das, was uns speziell bedeutsam sich darstellte; vieles ist von uns nur flüchtig gesehen worden.

Wir sind also von der Station am Aquädukt, an den einzelnen Minarets hinab das Dorf entlang, durch den Schilfwald, dann über die weiten, abgeernteten Maisfelder bis zum Fuße des Berges, den ich Koressos nannte, geritten, haben die Grotte der Siebenschläfer mit ihren ächt bankartigen Bettungen für Sarkophage besucht; wir wenden uns nun südsüdwestlich, fort und fort dem von unförmlichen Ruinenmassen umgebenen Fuße des Berges folgend. Wir kommen hier an vier lange Doppelreihen von Gräbern, die durch die Thätigkeit Wood's aufgedeckt worden sind und also einer Straße angehören, die außerhalb der Stadtmauern sich nach Ajasaluk zuwendet. Die Gräber sind zum Theil noch offen, und wir finden hier unmittelbar eine ältere, tiefere Gräberschicht aus griechischer Zeit, darüber dann als Hauptmasse Grabkammern, große Steinsarkophage und Altäre aus griechisch-römischer Zeit und diese selbst wieder neu benutzt und verändert in byzantinisch-christlicher Zeit. Die gefundenen Sarkophage haben keine Reliefs, sind mit zweiseitigem Walmdach und großen Eckakroterien an den Giebelseiten versehen. Der besterhaltene Altar ist einem Calpurnius Calpurninus geweiht, und schwere Verwünschungen sind ausgesprochen gegen den Störer dieses Grabaltars. Eine schöne Grabthüre von weißem Marmor ist mit einem spätern Täfelchen neben älteren Inschriften versehen. Eine genaue Aufnahme dieser Denkmäler mit ihren Inschriften und Formen ist hoffentlich bei den Ausgrabungen selbst gemacht worden. Jetzt ist vieles wieder verschüttet.

Daneben beginnt die Seitenreihe einer großen Säulenhalle, welche, von einem Thore an dieser Ecke ausgehend, in gleicher Linie mit den Gräbern der Ebene zulief. Wir werden hierbei entschieden erinnert an jenen prächtigen, ein Stadion langen Säulengang, den der reiche angesehene Ephesier, der Sophist Damianos, in Hadrians Zeit, vom Magnetischen Thore bis zum Artemision führte, um den frommen Verehrern der Gottheit auch beim Regen den Weg angenehm zu machen (Philostrat., Vit. Soph. II, 23).

An der vollen Südseite des Pion oder Prion tritt uns auf einer mäßigen Erhebung ein gewaltiges, viereckiges komplicirtes Gebäude entgegen mit Marmorquadermauern, darauf Ziegelsteine, mit Bruchsteinreihen und Theilen eines Tonnengewölbes. Ein ächt hellenischer Rundbogen im schönsten Steinschnitt, treffliche Theile eines Architravs, mit Eierstab und Palmettenreihen, ein ächt ionischer Säulenfuß mit Bathren, auf dem die mit den Buchstaben ΤΙΝΣ beginnende Inschrift möglicherweise den Stifter der Stoa nannte, weisen auf gut hellenische Zeit. Mit Recht wird dieses Gebäude mit dem von Strabo erwähnten Gymnasion hinter der Lepre Akte in Verbindung gebracht. Ein großer gewölbter Saal mit Hauptnische und kleineren Nebenräumen, langem schmalem Nebensaal, überhaupt ein Gebäude in einem hohen weiten Peribolos ist unverkennbar. Vgl. den Grundriß in Antiquit. Ion. XL.

Von dem Gymnasion, welches an ein Stück der Stadtmauer lehnte, etwas südlich sind die Reste der ein Thor flankirenden Thürme gefunden. Es ist dies der natürliche Ausgangspunkt für die aus der altgriechischen Stadt nach Magnesia südlich führende Straße.

Ein langer, nordwestlich gezogener Graben hat von der Nähe des Gymnasions aus eine prächtige Quadermauer aufgedeckt und führt dann zu einem wahren Wirrsal auf einen Fleck über einander gehäufter Bruchstücke (Kapitäle, Schaftstücke, Architrave) ionischen und korinthischen Stiles. Wichtig sind die hier nahe bei dem Gymnasion, diesem angeblichen Apollotempel, gefundenen plastischen Ueberreste. Zunächst liegt im Gebüsch die Kolossalstatue eines barbarischen Königs in gallischer Tracht, Hosen und Mantel; die Arme sind abgeschlagen. Ein Fragment zeigt ein Stück Gewand, an der Rückseite einen Schild mit Schildhandhabe, dann aber darunter noch einen säulenartigen oder tubaartigen Gegenstand, mit zwei Rollen dabei, die als Bücherollen ge-

deutet schwerlich zum Ganzen passen. Weiter bei jenem Trümmerhaufen der Torso einer lebensgroßen weiblichen Figur, sitzend, mit einer Aehre in der Linken, ebenso einer männlichen sitzenden Gewandstatue, zur Seite Theile einer Gewandstatue mit halbaufgerichtetem Jünglingskörper von sehr weichen Formen, schönem lockigem Haar, wohl einem Flußgott, endlich ein jugendlicher idealer Kopf, vielleicht Apollonkopf.

Von drei Rundbauten ist der eine, der größte, an welchen die Legende das Grab des h. Lukas knüpft, sehr merkwürdig. Auf einer Krepis sind zwölf Oeffnungen zwischen Pfeilern bei einem hohlen Innern nachweisbar. Ob ein Tholos des Prytaneion bei der Agora der alten Stadt, ob ein Rundtempel des Augustus und der Roma oder nur ein Ehren- und Siegesdenkmal, wie die an der Tripodenstraße in Athen? Baurath Adler hat dieses Gebäude genau aufgenommen und wird darüber sowie über interessante Details dort in der Nähe, wenn ich nicht irre, auch über ein Kapitäl mit Stierkörpern berichten. Wir nähern uns bereits der höchsten Fläche in der tiefen Einsattelung der zwei Berge, so recht geeignet für das Centrum, den Markt einer alten griechischen Stadt. Uns zur Rechten in den Pion eingesenkt ist das kleine schöne Theater oder Odeion, von dem zuerst große Bogenreihen am Bergabsatz sich hinziehen, weiterhin Tonnengewölbe in Ziegelbau, dann folgen große Quadergewölbebogen. Der Rest einer guten Inschrift mit Eierstab darüber ΑΝΕ.... weist auf einen weihenden Stifter hin. Das Odeion ist in seiner jetzigen Erscheinung durchaus römischer Zeit angehörig. Wohl erhalten sind die Bogenzugänge rechts und links, die Bühne mit drei Thüren. Für die Zuschauer umgeben die Orchestra fünf breite Sitzreihen, dann folgt die eigentliche Cavea mit fünf Treppen und elf Stufen, dann wieder ein breiter Umgang und endlich große abschließende Quadermauern, deren Ecken zur Bühne vorspringen und welche die Bedachung trugen. An einzelnen Sitzen bemerkte ich Füße mit Löwentatzen. Granitsäulen, die sich dort finden, weisen auch auf die römische Zeit hin. Man kann übrigens landschaftlich nichts schöner Abgeschlossenes bei Ephesos sehen, als diese Aussicht von jenen hohen Ecken der Umgangsmauer des Odeion. Der Hügel mit dem St. Paul's-Gefängniß tritt als stattliche, nur durch schmale, niedere Sättel angeknüpfte Akropole in die Mitte des Bildes nach Norden. Links der hohe gewaltige Felsgrat des Koressos mit Buschwerk und Terrassenanlage weiter abwärts, rechts der ganze in die Tiefe schräg verlaufende Abfall des Pion. Unter uns die künstlich geebnete Thalsohle, mit einer Tempelarea scharf vortretend, um dann sich bedeutend tiefer zu senken und nun in die weit sich in die Ebene verschiebende Ruinenstätte, wo man lange, z. B. auch Prokesch-Osten, den Artemistempel suchte, überzugehen: an diese dann sich anschließend das von uns schon erwähnte scharf eingezeichnete Hafenbassin. Das ganze Bild schließen die reich geformten, übereinander aufsteigenden Gebirgsmassen jenseits des einst hier eindringenden Meerbusens, an deren Fuß wir Kolophon und Lebedos suchen. Der späte Nachmittag verbreitete, als wir zuerst hier waren, bereits seine tiefen Schattenmassen vor uns, hinter dem gewaltigen Sonnenschirm des Koressos, während die Ebene draußen im vollen Glanze lag und das herrlichste Rosaroth die fernen und doch so nah erscheinenden Berge deckte.

Sehr wichtig sind die früher kaum noch beachteten Reste jener Tempelarea nahe dem Odeion, wie denn überhaupt Falkener in seinem ausgedehnten Werke über Ephesos gerade diese für die ältere Stadt wichtigste Gegend nicht näher berücksichtigt hat. Die Krepis ächt hellenischer Konstruktion ist noch wohl erhalten, ebenso auch die Spuren der Säulenstellung. Es war ein Naos amphiprostylos, welcher den vom Hafen her Aufsteigenden hoch und stattlich beim Eintritt in die Agora der Altstadt entgegenleuchtete. Auch von dieser sind durch meine Freunde genauere Maße genommen worden.

Ehe wir nun am Rande des Pion hin- und abwärtsreiten und an der Nordwestseite desselben die größten, in ununterbrochener Folge sich aneinanderschließenden Bauwerke, vor allem das Theater betrachten, lade ich Sie ein, verehrter Freund, mit mir hier die kleine mehr links abführende Excursion gleich anzuschließen, die ich am zweiten Tage allein, dann mit Freund Curtius weiter den Koressos entlang zum Gefängniß des h. Paulus gemacht habe. Wir mußten die Abhänge des Koressos, an denen sich die Bevölkerung von der See aus in jenes Hohlthal einschoben, diese [illegible], welche zur altgriechischen Ansiedelung nothwendig gehören, mit besonderem Interesse betrachten, und doch ist da für menschliche Ansiedelung in den obersten Theilen unter den schroffen Felswänden kein Anhaltepunkt. Weiter abwärts treten dagegen mitten im üppigen

Gesträuch stachlichster Art, unter andern auch den hohen, dünnen Stengeln des Schirlings, Terrassirungen mit Futtermauern, durchgängig zwei- an einer Stelle sogar dreifach auf. Ich bin allein hier hinaufgeklettert, um besonders eine solche Horizontalfläche mit senkrechter, von üppigster Vegetation überwachsener Hinterwand, die uns als ein altes Nymphenheiligthum etwa erschien, in der Nähe zu schauen. Jedoch von altgriechischer Konstruktion war hier nirgends etwas zu finden, wohl aber Ansätze zu hohen römischen Gewölben, und davor eine künstliche, ganz überwachsene Terrasse. Hohe Bäume, besonders Ulmen, weisen auf vorhandenes Wasser hin. Falkener zeichnet doch am Koressos fortlaufend eine gewölbte Wasserleitung, ohne jedoch irgend eine nähere Notiz über ihren Bestand zu geben (p. 116). Die oberen Terrassen hören dann oben in wilden Steinmassen jetzt gänzlich auf, tiefer unten führt der Weg auf einer solchen weiter, vorüber an einer Quelle, dann zum Bergsattel, der den stattlichen, fast unnahbaren Fels des Paulusgefängnisses mit dem Koressos verbindet, auf dessen Rücken der Zug schöner Quadermauern mit Thürmen herabsteigt.

Man hatte uns bestimmt versichert, dort oben sei nichts Wichtiges zu sehen, nur byzantinisch-mittelalterliches Mauerwerk, und so spricht es auch Prokesch-Osten (Denkwürdigkeiten und Erinnerungen aus dem Orient II, S. 107), der eine Nacht und einen Räuberüberfall hier erlebte, bestimmt aus. Wie waren wir zwei also freudig erstaunt, hier einen großartigen viereckigen Pyrgos ächt hellenischer Konstruktion in steinernem Quaderbau, in dem Scheinspitzbogengewölbe des Eingangs und der Verbindungsthüren der vier Gemächer zu finden. Welcker (Tagebuch einer griechischen Reise, II, S. 150) hat dies bereits richtig erkannt. Die Mauern bestehen aus zwei Quaderlagen mit schmaler Spalte dazwischen, die, ohne Mörtel, mit kleinen Steinen gefüllt ist. Die Breite der Mauer beträgt 1,5 Meter, die durchschnittliche Zahl der Steinlagen noch 10—12. Der Durchmesser des Thurmes von Ost nach West, als der Frontseite, ist 15,05 Meter. Besonders scharf und schön gearbeitet ist die aus fünf Quadern gebildete Eingangsthür, deren Konstruktion die inneren Verbindungsthüren analog sind. Wir haben einen Scheinspitzbogen; dieser wird umfaßt von rechteckiger Umrandung zum Aufschlagen des Thores und weiter die ganze Thüröffnung von einem durch eine gewaltige Oberschwelle überdeckten scharf umzeichneten Thürrahmen. Die Höhe der Thüröffnung ist 2,25 Meter, die Breite, beides im Lichten, 1,52 Meter. Von dem Thore führt eine Mauer abwärts zu der die Felshöhe zunächst umgebenden, derselben sich anschmiegenden Mauerumrandung. An der Nordseite ist eine Oeffnung darin sichtbar, sonst künstliche Felsbearbeitung für den Weg; diese führt dann zu einer viel weiter ausgedehnten etwas niederen Terrasse mit Mauerumgebung. Man kann von oben überschauen, daß mit diesem Mauerzug an dem Hofe von St. Paul's Gefängniß noch eine Befestigung des tiefer auf dem Sattel liegenden Territoriums in Verbindung stand. Das Ganze macht den Eindruck einer bescheidenen altgriechischen Akropole, die im jüngeren Befestigungssysteme des Lysimachos als fester Schluß und zugleich vorspringendes Fort über dem Ausgangspunkt des künstlich mit schmalem Zugange neu organisirten Stadthafens diente.

Dieser Punkt ist als Aussichtspunkt wichtig für die Orientirung. Man sieht besonders, wie hinter dem Koressos sich noch bedeutende Ausläufer des Gebirges der Kaysterebene nähern, daß hier ein nicht unbedeutendes Thal, in dem das Kenchriosflüßchen anzunehmen ist, mündet mit weitem freundlichem Bergfuß; dies ist die Stätte der Ortygia und ihrer griechischen Heiligthümer, dies mit der ersten griechischen festen Ansiedelung als eine offene Vorstadt wohl in Verbindung. Jetzt führt ein Weg hier weiter nach Scalanova, Samos gegenüber.

Wir kehren zurück am buschigen Bergabhang mit Quelle, dann hart am Hafen hin, derselbe kann bei dieser Dürre ein gutes Stück trockenen Fußes durchschritten werden. Wir befinden uns nun in der Mitte jener großartigen Ruinen, welche zwischen dem Hafen und dem gewaltigen in die Westecke des Pion eingesenkten Stadion eine weite, leicht terrassenförmig ansteigende Fläche bedecken und welche von den Reisenden am meisten beachtet, am meisten mit dem Artemision geradezu identificirt wurden. Ich kann auf eine durchgehende genauere Schilderung nicht eingehen, da sie meist bei der zweimaligen nur raschen Durchwanderung meinerseits nichts Neues, neu Beobachtetes beibringen könnte. Im Allgemeinen hebe ich hervor, daß alles hier Gesehene den Charakter der griechisch-römischen Periode an sich trägt, ja in byzantinische Zeit noch hineinreicht.

Wahre Riesenmassen von 28 Fuß dickem Mauerwerk, unten Quaderbau, darüber oben Backsteinbau mit Gewölbestufen und vier noch verbandene Riesengranitsäulen gehören zu jenem in seinem äußeren Umfange (926×685 F. nach Falkener) genau zu bestimmenden Gebäude, das zugleich ein wahres Labyrinth unterirdischer, von Wasser theilweise angefüllter Gewölberuinen darbietet. Falkener giebt ihm den Namen: großes Gymnasium. Eine unverkennbare Agora in der jungen sog. ionischen Bauweise, ein großartiger Säulenhof mit regelmäßig dahinter angelegten kleinen Gemächern, mit einem oberen Säulengang auf Pilastern und Halbsäulen an einer Seite liegt weiter zurück nach dem von uns geschilderten Zwischenthal zwischen Pion und Koressos. Der Rundbau in der Mitte ist als ein Rundbau der Hestia wohl schwer zu verkennen. Die architektonischen Formen sind spätrömisch wie auch der graue Granit der Säulen.

Die ganze Pracht und Großartigkeit, aber auch die ganze furchtbare Zerstörung thut sich uns auf beim Eintritt durch eine der verhältnißmäßig gut erhaltenen Parodoi in das riesige, steil in den Berg eingesenkte Theater, dessen größter Durchmesser auf 660 Fuß angegeben wird. Zwei Diagonale gliedern die meist ihrer Marmorbekleidung beraubten Zuschauersitze. Ich habe nie, auch nicht in Rom, eine solche Fülle von auf einen Fleck gehäuften verschiedenartigen Marmortheilen gesehen, Säulenreste, Pilaster, gekrümmte Architrave, Fries- und Gesimsstücke, Bekleidungsplatten, Marmorboden, wie in dem Orchester und auf der Bühne des Theaters. Gelber afrikanischer, rother, rothgefleckter, grün und violetter, bläulicher, weißer Marmor und Granit sind hier vereint. Von den Säulen der Skene ist eine treffliche ionische Säule auf Basis noch an Ort und Stelle, ebenso Pilaster und reich geschmückte korinthische Kapitäle. Unmittelbar hinter dem Bühnengebäude beginnen Reste einer Stoa. Auch zahlreiche plastische Fragmente liegen noch dazwischen; wie viele mögen von hier schon entführt sein, wie erst kürzlich aus Ephesos ein trefflicher weiblicher Idealkopf, dessen Photographie in Smyrna ich noch erlangte! Da sehen wir eine weibliche Matronenstatue in langem Chiton und Himation über Lebensgröße, eine zweite in ähnlicher Größe, den rechten Arm eingewickelt, den linken gestreckt. Da liegen zwei Stücke Fries (hoch 0,74, tief 0,47 Meter) mit einem festlichen Zuge, in späterem Stil, die Köpfe durchaus und absichtlich verletzt. Auf dem einen erscheinen fünf Figuren, davon zwei weibliche ein Gewand, scheint es, tragen, ein männlicher Flötenbläser; eine weibliche durch Gürtel und Geschmeide ausgezeichnete Gestalt trägt eine Cista. Auf dem anderen Friestheil trägt unter drei Figuren die vorderste eine Fackel, die andere bläst die Doppelflöte. Vor ihnen ein konischer, zweifach umrandeter Körper auf Postament, wohl ein dionysischer Phallus, wie das Ganze als Theile eines dionysischen Opferzuges sich kundgiebt.

Vom Theater gelangen wir, dem Fuße des Pion folgend, nun zu seiner nordöstlichen Ecke und wandern hier auf einer noch wohl erhaltenen, von großen Platten gebildeten, einst von Säulenhallen begleiteten Straße zwischen der gradlinigen Frontseite des in die Abdachung des Berges mit der einen Seite gelegten großen Stadiums, dabei ein römischer Thorbogen und links ein erhöhtes gewaltiges Viereck, das von Falkener Serapeion genannt wird, das als ein großartiger römischer Säulenhof mit Rundbau, von zwanzig Säulen umgeben, sich darstellt. Auch von diesem sind bei der zweiten Anwesenheit von meinen Freunden genaue Aufnahmen gemacht. Weiter vorgeschoben auf der nun zu der tiefen Ebene scharf abfallenden Terrasse, an der die Stadtmauer in Resten erhalten ist, erstrecken sich gewaltige Quadermauern mit Gewölbanlagen, dahinter lang hin. Es wird jetzt in der einheimischen Topographie als Zollhaus (Customhouse) bezeichnet. Wichtig sind die Spuren, daß das Wasser bis unmittelbar daran muß gereicht haben. Der betretene Weg außerhalb der Mauerreste führt dann ganz östlich zwischen parallelen Gräben hin, in denen die Reste einer Gräberstraße zu Tage treten. Die Fortsetzung dieses Weges in gerader Linie auf die Station von Ajasaluk quer durch die Ebene würde uns direkt zu den Ausgrabungen Wood's, zum Artemision führen.

Ehe wir die den Pion umgebende Ruinenwelt verlassen, ist es wichtig, auch diesen Mittelpunkt der gewaltigen einstigen Stadt selbst nicht unbestiegen zu lassen. Von der Ostseite führt ein uralter, gewundener, für Pferde gut betretbarer „Plättlesweg", wie man in der Pfalz sagen würde, in einer Thalsenkung mit niederen Stufenabsätzen hinauf und zwar direkt zu dem in der Einsattelung

liegenden, von zwei Thürmen flankirten Hauptthor des langen Mauerzuges, der von der niederen nördlichen Spitze hart über dem gewaltigen Felsenschlund, einem alten Barathron beginnend, ununterbrochen, so daß man bequem auf ihm hin gehen kann, dem Berg in stumpfen Ecken sich anschließend die ganze Ostseite bis an die höchste Südspitze begleitet, dann auch südöstlich sich wendet und hier jetzt am Bergabhang verschwindet. Die Mauer besteht gleichmäßig aus trefflichen Quadern, die aber nach Außen als Rustica etwas konvex gebildet und in der Mitte rauher gelassen sind, und hat einen regelmäßigen, schmalen unteren Vorsprung. Ihre Breite beträgt 3,25 Meter. Die Thürme, wenig über die Mauer noch vorragend, haben 4,20 Meter Breite, 8 Meter Tiefe. Was Strabo (XIV. p. 633) sagt, wird vollständig dadurch bestätigt. Der Ostabhang des Pion oder Peion war außerhalb der Stadt. Die ganze Westseite des Berges, wenn auch durch einzelne tiefe Felsrisse durchzogen, die die Verwunderung der Reisenden wie eines Pausanias wohl erregen mußten, zeigt eine Menge künstlicher Flächen und terrassenförmiger Absätze. Tiefer hinab unter einem prächtigen Feigenbaume sind noch bedeutende, aber spätere Trümmer erhalten, darunter ein großes Stück Kranzgesims mit Zahnschnitt, und zwar ein Eckstück, dann ein gewaltiger Pfeilerrest mit vorspringendem konsolartigem Gesims, wie zum Tragen eines Gewölbes. Daß hier oben die Akropole der jungen griechischen Stadt, so recht herrschend nach allen Seiten, sich befand, wird man nicht bezweifeln. Wir können uns dabei den amphitheatralischen Aufbau der ganzen hellenischen Stadt an diesem Berge hinauf nicht großartig genug denken.

Der große Rundgang durch die Ruinen von Ephesos ist vollendet, nur die Stätte des Artemision nicht gefunden. Kehren wir zurück über die weithin abgeärnteten Fruchtfelder, durch das dürre Gras zu unserem Ausgangspunkte! An den verschiedensten Orten zwischen dem Pion und dem Kastell Ajasaluk hat Mr. Wood, besonders auf weit hinaus am Kayster seine Bohrversuche auf das köstliche gesuchte Gestein des Artemision gemacht, Gräben gezogen, Schachte getrieben. Und siehe da, in fast gerader Linie zwischen der Grotte der Siebenschläfer und der südlichst liegenden Moschee von Ajasaluk unter alten Olivenbäumen fand er in bedeutender Tiefe eine gewaltige Mauerecke und bei ihr eine wichtige große Inschrift, die sorgfältig geheimgehalten als werthvoller Schatz nach England bereits bei unserer Anwesenheit geschickt war. Meine Freunde haben bei Mr. Wood ihre Abschrift durchlesen, aber nicht abschreiben dürfen, das gute Gedächtniß des einen hat sie doch fast treu sich aufbewahrt. In der That ein wichtiger Fund, eine Inschrift, am Eingangsthore des Peribolos des Artemision aufgestellt, genau bezeichnend den Prozessionsweg von der Stadt, vom Magnetischen Thore zum Artemision und weiter eine Reihe einzelner Kultuspunkte in demselben. Mit Spannung kann man der Veröffentlichung dieser für das ganze Festleben des Artemisheiligthums wichtigen Inschrift aus der Zeit Alexander's des Großen entgegen sehen. Eine Reihe einzelner Theile einer engeren Peribolosmauer aus römischer Zeit sind dann weiter nördlich aufgedeckt. Wir befinden uns hier so recht in einem von Mauern umschlossenen, von Gebüsch überwucherten sumpfigen Terrain nahe dem jetzigen elenden Dorfe. Ein malerisches Bild trat uns an einem der Abende hier entgegen in dem Zigeunerlager, das in einem dieser weiten Gehege aufgeschlagen war, Männer, Frauen, Kinder um ein Feuer gelagert, ohne Zelt und Hütte, das ächte Bild des Nomadenlebens unter einem herrlichen Himmel. In gerader Linie zwischen jener Peribolosecke und der Moschee Selim, näher der letzteren kommen wir nun aber zur entscheidenden Ausgrabung Wood's. Hohe Erdhügel bezeichnen bereits die nach Außen ziemlich unzugänglich gehaltene Stätte. Ein Erddamm führte schmal darauf hin. Polizeiwache (Kavasse) ist dort und ein griechischer Aufseher der Arbeiter, die seit einer Woche etwa wieder ihr Werk begonnen, begleitete uns, unempfänglich für jede Versuchung, um die Erlaubniß des Zeichnens und Schreibens zu erhalten. Die neu gefundenen Bautheile sind mit leichter Erde bedeckt, wurden aber für uns davon befreit. In der That muß man vor der Energie und Ausdauer, mit welcher hier bereits nicht allein lange Gräben gezogen, sondern auch ganze Zwischenräume entleert und in ihrer Tiefe bloßgelegt sind, alle Achtung haben. Es galt Erdmassen von fast 18 Fuß Tiefe zu entfernen; deutlich liegen drei Erdschichten übereinander von Thonerde, die schon durch jene früher von mir geschilderten Wasserläufe aus dem Gebirge herabgeführt und hier abgelagert sind.

Wir befinden uns in der Mitte einer großen Zerstörung; Säulentrümmer in Massen der

gewaltigsten Art, Fragmente von dreifach getheiltem Architrav, ein ganzes ionisches Säulenkapitäl mit Seitenvoluten, Theile von anderen, gewaltige Granatäpfel, zu einer Astragalenschnur gehörig, endlich noch halb im Wasser, das den Grund der Gräben auch in dieser Jahreszeit noch füllt, zwei große treffliche Reliefs, und was das Wichtigste für die lokale Fixirung ist, eine Säulenbasis, welche noch auf ihrem Platze, auf den Quadern des Stylobates steht, darunter der Anfang der Krepis mit vorgelegten, südlich gerichteten Stufen. Der Marmor ist überall derselbe bläuliche, mehr dem parischen als griechischen ähnlich. Neue Brüche sind wieder in der Nähe nachzuweisen. Die Blöcke des massiven Unterbaus sind Kalk der Nachbarschaft. Hier ist unwidersprechlich bewiesen, daß wir es nicht mit einer etwa für niedere Zwecke später hierher zusammengetragene Masse von riesigen Marmortrümmern zu thun haben, sondern mit dem am Grund und Boden festhaftenden Bau. Und wer überhaupt die Fülle dieser Bautheile, ihre völlige Uebereinstimmung, endlich die tiefe Lage unter der Erdschicht gesehen, wird an der Existenz eines Riesenbaues gerade hier nicht mehr zweifeln. Die Säulentrümmer haben natürlich etwas differirende Durchmesser je nach ihrer höheren oder niederen Einordnung, 5—6 Fuß Diam.; jene auf der Basis haftende hat etwas über 6 Fuß. Die Zahl der Hohlkehlen der Kanellirung ist 24. Alles ist trefflich gearbeitet, so besonders auch die Oeffnung für den Mittelzapfen, die Glättung herum, dann der rauher gelassene Umkreis, endlich der glatte, äußere Rand, ebenso trefflich die breiten Stege und die tiefen Hohlkehlen. Die Basis ist eine streng ionische, aber jüngerer Art, unter attischen Einfluß bereits gestellt, so daß der oberste Theil nicht den unteren überragt und beherrscht, bestehend aus der Spira, aus dem doppelten Trochilos und einem cylindrisch gehaltenen Abakos. Sie steht der ionischen Säulenbasis des Tempels von Priene am nächsten. Das Kapitäl hat an der Seitenansicht fünf Stege und demgemäß vier Einschnürungen.

Die Reliefs zeigen den großen flotten Stil des vierten Jahrhunderts v. Chr., sind aber gearbeitet im vollen Zusammenhange mit der Architektur. Man wird sie am ersten vergleichen mit dem Stile der Nikebalustrade der athenischen Akropolis, die jedoch mit mehr Delikatesse gearbeitet ist. Die Höhe der Reliefplatten oder Blöcke beträgt mindestens fünf Fuß, die Gestalten sind etwas unter Lebensgröße. Das eine der Reliefs ist ein Eckstück (ob des großen Frieses?), jedoch nicht ganz rechtwinkelig, mehr schlank, die Eckkante vorgetrieben. Eine weibliche Gestalt eilt nach rechts in ärmellosem Chiton und Diploidion und Gürtel. Der rechte Fuß zeigt sich scharf, indem das Gewand darüber aufgestülpt ist, das linke Bein tritt unter dem Gewand stark hervor. Sie greift mit beiden Händen zurück nach dem abgestoßenen Kopf eines vierfüßigen Thieres. Dieses kommt von der anderen Seite der Ecke hervor und bedeckt die andere Hauptfläche; auf ihr sitzt eine weibliche Gestalt auf einem Pantherfell, dessen Zipfel sehr bestimmt hervortreten. Diese Gestalt selbst ist fast ganz abgeschlagen. Man wird an eine Europa oder an eine auf einem Stiere reitende bakchische Gestalt überhaupt zu denken haben. Das zweite Relief hat etwas kleinere Verhältnisse und bildet den Theil einer Rundung; eine weibliche Gestalt sitzt für den Beschauer links auf einem einfachen Steinwürfel. Bei diesem wäre die Frage nach einem um die Säule herumgehenden Reliefband zu erheben, also nach einer jener 36 columnae caelatae bei Plinius. Wir stehen hiermit nur an den Anfängen der Entdeckungen, die uns noch eine Fülle plastischer Schönheit, so hoffen wir, enthüllen werden; ebenso ist mit jener einen Säule und der Richtung der Krepis der feste Ausgangspunkt für die Aufdeckung des ganzen Grundrisses des Tempels gegeben, dessen Südwand also aufgefunden ist.

Wohl fragt man aber im Anblicke dieser in der Tiefe der Erde sich öffnenden herrlichen griechischen Kunststätte, der eben nichts unter der Menge des in Ephesos Gesehenen an Reinheit des Stiles und Mächtigkeit gleichkommt, unwillkürlich, wohin denn doch diese Masse des fehlenden Materials hingekommen, diese Marmorplatten des Krepidoma, diese Marmorstufen, diese Quadern der Wände? Viel mag zur Zeit jenes gothischen Plünderungszuges im Jahre 262 n. Chr. von Säulen und hervorragenden künstlerischen Theilen weggeführt sein, so später für Konstantinopels Schmuck; aber dies gilt nicht für die Masse des Materials. Nein, auch hier muß das Bedürfniß der Nachbarschaft, muß eine jener Zeit des Artemision fremd gewordene Zeit, eine fremde Bevölkerung rücksichtslos gewirthschaftet haben. Und siehe da, die Antwort giebt uns zunächst die prächtige, nun auch zur Ruine gewordene Moschee Selim, ein Werk vom Anfang des 15. Jahrhunderts, der

Zeit des Untergangs des byzantinischen Ephesos durch die Mongolen und des Beginns der Türkenstadt Ajasaluk. Wohl ist die Betrachtung dieses großartigen Werkes arabischer Kunst mit ihrer großen Westfaçade und ihrem von mächtigen Bäumen beschatteten Säulenhof, mit ihrem durch eine Reihe von riesigen Granitsäulen in der Mitte getheilten Hauptbau und seinen Kuppeln überhaupt schon eines Besuches in Ephesos werth. Falkener hat in seinem Werke über Ephesos zu p. 152 ff. auf 7 Tafeln gelungene Abbildungen nebst Grundriß gegeben. Er hat wohl bemerkt, daß jene Granitsäulen aus dem großen Bau am Hafen von Ephesos stammen, nicht aber, daß das ganze Material der großen Westfaçade, wie überhaupt die verwandten Quadern der Mauern antikes Material sind. Der Scharfblick unseres Begleiters, Baurath Adler, bemerkte sofort, daß die Quadern der Seitenmauern auf die Kante gestellte Krepisquadern aus dem Artemision seien, völlig an Größe und Material mit den eben gesehenen übereinstimmend; ebenso ist es mehr als wahrscheinlich, daß die herrliche Marmorbekleidung der Westfaçade den Wandflächen des Artemision entstammt. Und noch zieht sich an der Façade ein treffliches Mäanderband hin, 0,27 Meter hoch, das ganz die Schärfe der Arbeit und Eleganz der Ornamentirung zeigt; in den einzelnen eingeschlossenen Quadraten wechseln als Relief Schwan, Krabbe, Vogel und Rosette mit einander, fast erinnernd an die Thiergestalten am Cultusbilde der Artemis.

Daß selbst auf dem Castell von Ajasaluk Bruchstücke von Säulenschäften derselben Größe und Kanellirung von uns gefunden wurden, kann nicht Wunder nehmen. Unter den am Bahnhof liegenden antiken Blöcken fanden wir keinen entsprechend, doch sei bemerkt, daß ein Friesfragment eines anderen Gebäudes, Reste eines Kentauren- und Lapithenkampfes, und zwar ein aufspringender Kentaur, ein darunterliegender Jünglingskörper sich darunter befand. Und werden wir nicht einfach bemerken, daß der gewaltige in seiner Grundanlage griechisch römische Aquädukt schnurgerade auf das Artemision hinführt?

Wir stehen am Ziele unserer Wanderung, lieber Freund, zugleich am Ausgangspunkte einer Reihe fruchtbarer, großer Bereicherungen unserer Wissenschaft. England wird unter seinem nordischen Himmel bald auch nebst den Schätzen des Parthenon, nebst denen von Lykien, nebst dem Mausoleum von Halikarnaß, den sitzenden Figuren am Wege der Branchiden nun die herrlichen Ueberreste von Priene und endlich die des Artemision einheimsen. Und wir müssen ihm zunächst dafür dankbar sein, daß es mit Liberalität und Zähigkeit und Energie solche Schätze sammelt, Schätze, deren geistige Verwerthung doch uns Deutschen dann zufällt, wie wir es denn sind, die mit Bienenfleiß und Kritik das gelehrte Material erst für die Entdeckungen herbeischafften. Wer wird von Ephesos scheiden, ohne dankbar unseres früh verstorbenen Ernst Guhl zu gedenken, dessen Ephesiaca (Berlin 1843) weitaus das beste Quellenbuch für das antike Ephesos geblieben und das, durch Kiepert's Reisebericht bereichert, auf der beigefügten Karte ein annähernd richtiges Bild der Gegend gegeben, besonders auch das Artemision wie andererseits das Athenaion durchaus auf die richtige Seite der Ruinen, wenn auch etwas zu weit hinaus in die Kaysterebene gerückt hat?*) Aber wahrlich, es ist Zeit, daß wir Deutschen auch für große wissenschaftliche Zwecke der Art Geld und technisches Geschick einsetzen, und daß ein mächtiger politischer Schutz über den Einzelforscher im fremden Lande wacht.

Möchten diese Mittheilungen Ihnen zunächst die Erinnerung an jene wunderbare Stätte auf anatolischer Küste neu aufgefrischt und in etwas bereichert haben, aber auch dazu dienen, die richtige neue Entdeckung Wood's im Gesammtzusammenhange der Ruinenwelt von Ephesos für weitere Kreise klarer in's Licht zu stellen.

Ihr

freundschaftlich ergebener

B. Stark.

*) Ich bemerke, daß der Plan in Kiepert's erster Bearbeitung seines Atlas von Griechenland dieselben richtigen Anschauungen vertritt, während der der zweiten Bearbeitung (Taf. IX) durch Falkener's Phantasien beeinflußt ist.

Die Galerie Gsell in Wien.

II.

Nach beinahe vierzehntägiger Dauer hat in der Mitte der Osterwoche der heiße Kampf um die Galerie Gsell sein Ende genommen. Ueber das materiell glänzende Resultat konnte man schon gleich nach den ersten Tagen, in denen die Wogen am höchsten gingen, nicht mehr im Zweifel sein. Hier unter vorläufiger Verweisung auf unseren demnächst folgenden Detailbericht nur die Notiz, daß im Ganzen etwa 1,300,000 Gulden ö. W. eingingen, das ist beiläufig gerade so viel, wie nach Mündler's im Jahre 1869 aufgestellter Schätzung der Werth der Galerie Esterhazy in Pest betragen sollte. So hoch man nun auch immer den Kunstbesitz des verstorbenen Gsell anschlagen mochte, darüber kann doch wohl kein Zweifel sein, daß er mit den Schätzen jener uns leider ebenfalls entzogenen Galerie nicht entfernt sich vergleichen ließ. Man kann also nach jener Schätzung ungefähr ermessen, um wieviel der Preis der Bilder — speciell in Wien — inzwischen gestiegen ist, oder mit andern Worten, wie hoch etwa die Ueberzahlung anzuschlagen sein dürfte, welche die unläugbare Geschicklichkeit des Auktionators und die in rapidem Aufschwunge begriffene Kauflust der Wiener Kunstfreunde bei der Gsell'schen Versteigerung zu Wege gebracht haben.

Am „lebhaftesten gefragt" waren wieder die holländischen Bilder des siebzehnten Jahrhunderts, und in diesen bestand ja auch, wie die Leser wissen, der Glanzpunkt der Galerie. Wir heben hier nur die merkwürdigsten Fälle hervor, unter Beifügung einiger kritischer Notizen, besonders über solche Bilder, deren Bedeutung im Verlaufe der Auktion sich anders herausstellte, als sie bis dahin von den Sachkundigen geschätzt wurde. Den verhältnißmäßig höchsten Preis, den das Werk eines alten Meisters erzielte, trug das dem G. Metsu zugeschriebene Bild des Prinzen von Oranien (Nr. 66) ein, in welchem W. Bode die charakteristischen Eigenschaften der späteren Zeit des Albert Cuyp zu erkennen glaubt. Mich gemahnte „die weiche und fleißige, aber doch breite Behandlung", namentlich in den Figuren, wiederholt an den seltenen Meister J. van Rossum, von welchem das im vorigen Jahrgange d. Bl. besprochene kleine Porträt aus der Sammlung Engert (gegenwärtig im Belvedere) herrührt. Indessen will ich diese Wahrnehmung, welche auch Herr B. Suermondt bei seiner letzten Anwesenheit in Wien bekräftigte, hier nur einfach als solche verzeichnet haben. Das Gsell'sche Bild wurde für Baron Rothschild in Wien zu dem enormen Preise von 30,600 Fl. versteigert. Wer der sehr lebhaft vorwärts drängende Konkurrent war, den unser moderner Polykrates aus dem Felde schlug, ist nur den Eingeweihten bekannt geworden. Da vorhin Albert Cuyp's gedacht wurde, so mag hier gleich die Bemerkung Platz finden, daß die ihm zugeschriebene große Flußlandschaft (Nr. 61) sich in dem verrätherischen Oberlicht des Künstlerhauses nicht als das zu behaupten im Stande war, für was sie galt. Man hält sie in Wien jetzt so ziemlich allgemein für einen A. van Stry. Der warme leuchtende Gesammtton ist allerdings den besten Bildern Cuyp's mit Glück nachempfunden, aber sowohl in der Zeichnung der Thiere als auch in der Perspektive zeigen sich so auffällige Verstöße und Unschönheiten, und vor Allem ist die kleinlich getüpfelte Weise der Malerei so wenig der breiten und sicheren Touche Cuyp's zu vergleichen, daß man sich über die Entstehung des Bildes in der Zopfzeit kaum einem Zweifel mehr hingeben kann. Das Bild erzielte freilich immerhin den Preis von 7000 Fl. Würde man es aber allerseits für echt gehalten haben, wäre es mindestens auf das Doppelte gegangen.

In verhältnißmäßig richtiger Abstufung wurden die drei oder, wenn man will, vier Bilder des Fr. Hals bezahlt. Das von Baron Epstein in Wien ersteigerte Hauptbildniß (Nr. 37) mit 25,000 Fl., das dem Range nach zweite (Nr. 40) mit 15,200 Fl., das vorzügliche, flott und breit gemalte

Exemplar des „Rommelpotspeeler" (Nr. 38) mit 6050 Fl. und endlich das wenig anziehende „Fischermädchen" (Nr. 41) mit 2500 Fl. Die höchste Preissteigerung, die ein Bild in neuester Zeit erfahren hat, wurde dem erstgenannten Bildniß zu Theil. Es ist in fünfzehn Jahren von 40 Thlr. pr. C. auf 25,000 Fl. ö. W. gestiegen! Schlagender läßt sich der Umschwung nicht kennzeichnen, der innerhalb dieses Zeitraumes mit der Werthschätzung des großen Haarlemer Meisters vor sich gegangen ist. Während früher B. van der Helst als der typische Repräsentant der holländischen Porträtmalerei neben Rembrandt in erster Linie stand und z. B. das herrliche Bildniß des Heythuisen in ganzer Figur von Fr. Hals in der Galerie Liechtenstein bis vor wenigen Jahren unter Helst's Namen ging, bildet jetzt der Besitz eines Porträts von Fr. Hals den Gegenstand des höchsten Ehrgeizes für jeden Sammler altholländischer Bilder. Indessen participirt van der Helst an der allgemeinen Preiserhöhung deßhalb nicht minder, wie aus der Notiz erhellen mag, daß das schöne Frauenporträt (Nr. 50) aus der Galerie Festetits, das vor etwa zwanzig Jahren bei der Auktion dieser Sammlung 200 Fl. trug, jetzt mit 5020 Fl. bezahlt wurde. Einige andere interessante Vergleichungen der Bilderpreise von damals und heute mögen hier gleich angereiht sein. Die Marine von Jan van Capelle (Nr. 22) trug bei Festetits 140 Fl., bei Gsell 7600 Fl. (Ritter J. v. Lippmann); die große Flußlandschaft mit Befestigungen an der Schelde von Jan van Goijen (Nr. 33) bei Festetits 180 Fl., bei Gsell 3300 Fl. (Hr. v. Brandeis); der „Fluß mit den Fischern" von Sal. Ruisdael (Nr. 100) bei Festetits 160 Fl., bei Gsell 5800 Fl. (dem Vernehmen nach für Amerika gekauft); auch der oben besprochene „Metsu" stammt aus der Galerie Festetits und wurde bei deren Versteigerung mit 700 Fl. bezahlt. Der „Waldausgang" von Jac. Ruisdael (Nr. 97) erzielte damals 500 Fl., jetzt 5100 Fl. Der treffliche M. Hondecoeter (Nr. 55) stieg von 500 gar auf 14,000 Fl. u. s. w.

Daß übrigens die Italiener unter dieser gewaltigen Hausse der Niederländer nicht sonderlich zu leiden hatten, vorausgesetzt, daß der Mißbrauch mit irgend einem berühmten Namen nicht allzu offen sichtlich war, zeigen folgende Ziffern. Die beiden hübschen, reich staffirten Bilder von Antonio Canale (Nr. 146 a und b) aus der Galerie Festetits wurden mit 7900 Fl. gezahlt (gegen 250 Fl. bei der damaligen Auktion); das in seiner schlichten Tüchtigkeit sehr ansprechende Porträt eines Bischofs von Brescia von Francesco Francia trug 4200 Fl. ein; die Madonna mit Engeln und Heiligen von Benozzo Gozzoli (in Tempera) wurde von der Direktion des Belvedere für 5100 Fl. angekauft; der prächtige Tiepolo (Nr. 169, Empfang Heinrich's III. in Venedig), eines der schönsten kleineren Bilder des Meisters von silberhellem Ton und reicher, eines Paolo Veronese würdiger Komposition, erzielte die Summe von 11,400 Fl. Der Abstand der Preise von heute und früher ist in diesem Falle nicht geringer als bei dem vorhin erwähnten Fr. Hals; denn das Tiepolo'sche Bild wurde bei der Auktion Festetits um 50 Fl., sage fünfzig Gulden zugeschlagen! Selbst die von dem verstorbenen Gsell freilich sehr hoch geschätzte, nichts destoweniger aber ziemlich geistlose Kopie von Tizian's Paul III. im Nationalmuseum zu Neapel wurde bis auf 10,150 Fl. hinaufgetrieben.

Ich wende mich jetzt zu den modernen Bildern, für welche Wien seit mehreren Jahren schon, im geraden Gegensatze zu München, das fast nur produktiv thätig ist, als einer der ersten Konsumtionsplätze des Kontinents dasteht. Es hat hier von jeher eine große Zahl von Sammlern gegeben, welche die Bilder der einheimischen Maler, früher direkt von den Künstlern selbst und oft zu sehr mäßigen Preisen, später durch die Vermittelung der Vereine und Händler, an sich zu bringen wußten. Die Wiener Schule blieb daher fast ausschließlich auf den hiesigen Markt beschränkt; außerhalb wußte man wenig von ihr, am wenigsten in Deutschland, während sich einzelne Wiener Meister, wie Waldmüller, Pettenkofen, Rudolf Alt in England und Frankreich eines festbegründeten Rufes erfreuten.

Durch das moderne Verkehrsleben, durch die großen Ausstellungen, die hier seit Jahren einen internationalen Charakter haben oder doch anstreben, und endlich durch die zahlreichen Auktionen ist das alte Verhältniß allerdings in mancher Hinsicht alterirt worden; besonders drangen immer mehr alte Kunstwerke, französische in erster Linie, dann aber auch deutsche und italienische durch den Handel ein; Paris, Düsseldorf und München finden hier bedeutenden Absatz. Aber die Schätzung

der alteingeborenen Meister, d. h. der anerkannt besten von ihnen, hat darunter keineswegs gelitten: dafür war die Auktion Gsell wieder ein neuer Beweis. Hier einige besonders interessante Ziffern:

Waldmüller's „Bauernhochzeit" (Nr. 410), das bei der Auktion Arthaber 1868 von Herrn Gsell für 5221 Fl. ersteigert wurde, ging jetzt auf mehr als das Dreifache, auf 17,000 Fl.; desselben Meisters „Christbescheerung", welche vor drei Jahren bei der Galvagni'schen Auktion 8200 Fl. trug, wurde jetzt mit 15,100 Fl. bezahlt. Auch die köstlichen Landschaften von Waldmüller, die einen besonderen Reiz der Gsell'schen Sammlung ausmachten, weil sie den Meister von einer minder bekannten und sehr liebenswürdigen Seite zeigten, wurden verhältnißmäßig hoch hinaufgetrieben, z. B. die Praterpartie (Nr. 398) bis 1340 Fl., die Ansicht von Taormina mit dem Aetna — beiläufig bemerkt ein unvergleichlich fein gezeichnetes, im duftigsten Goldton gehaltenes Bildchen — bis 1360 Fl. — Nächst Waldmüller haben Pettenkofen und der geniale Teutwart Schmitson, den wir als Geistesverwandten ihm anreihen, die höchste Schätzung gefunden. Des Ersteren „Großer Markt", eines seiner figurenreichsten und vollendetsten Werke, ging auf 18,050 Fl. — Schmitson's „Ochsenheerde, von reitenden Romagnolen getrieben", trug 13,000 Fl. ein. Vergleichsweise billig fand ich die beiden sehr schönen kleinen Pendants: „Der Pflüger" und „Der Egger" (Nr. 334) welche mit 5950 Fl. zugeschlagen wurden, und noch billiger — mit 3010 Fl. — das (freilich nicht ganz vollendete) hochpoetische Bild der „Steinbrüche von Carrara" (Nr. 346), das uns in seiner gletscherhaften Großartigkeit, mit seinem Cyklopengeschlecht der Steinhauer und Ochsentreiber unwillkürlich eine Welt plastischer Götter und Helden, die aus diesen Blöcken dereinst entstehen sollen, vor die Seele zaubert. — Auch Gauermann wird noch immer theuer bezahlt; seine „Landleute, die bei herannahendem Sturme nach dem Dorfe flüchten" (Nr. 261), trugen 9050 Fl. — Ebenso Rudolf Alt, von dem Herr Gsell bekanntlich die schönsten Aquarelle der früheren Zeit besaß, namentlich die wunderbaren italienischen und dalmatinischen Ansichten aus den Jahren 1835 und 1840; die große Ansicht von Neapel (Nr. 665) trug 2405 Fl., die Tempelruinen von Spalato (Nr. 680) 1700 Fl., der Dom von Sebenico (Nr. 677) 1205 Fl. Etwas billiger waren die prachtvollen Blätter aus den späteren Jahren des Meisters, wohl nicht deßhalb, weil man sie weniger schätzt, als vielmehr ihrer geringeren Seltenheit wegen; ich nenne davon beispielsweise die Ansichten von Palermo, welche durchschnittlich mit 800 Fl. bezahlt wurden.

Das Ausland machte den Wiener Liebhabern, welche fast sämmtliche eben genannten modernen Werke der Heimath erhielten, den Platz nur bei mehreren französischen und belgischen Bildern mit Erfolg streitig. Für Amerika, das auch bei der Gsell'schen Galerie sich energisch betheiligte, soll u. A. der „Troubadour" von Couture gekauft worden sein. Der Meister hat „drüben" zahlreiche Schüler und ein besonders empfängliches Publikum. So mögen vielleicht die 23,600 Fl. für das genannte Bild nach dortigen Begriffen immer noch keine so exorbitante Summe sein, wie nach den unsrigen. Nach Couture wurde besonders der ausgezeichnet repräsentirte Troyon sehr hoch bezahlt. Seine große „Flußlandschaft" (Nr. 375), allerdings ein Bild von ganz außerordentlicher Vollendung, hell und sonnig, wie ein Cuyp, trug 17,000 Fl., die „große Heerde" (Nr. 377) 15,250 Fl. Beide Bilder bleiben meines Wissens in Wien.

Unter den Handzeichnungen, Kupferstichen und sogenannten „Objets d'art" war wenig Erhebliches, und am Ende des Kampfes verriethen die Streiter auch eine begreifliche Ermüdung, so daß aus diesen Fächern einige ganz mäßige Steigerungspreise zu verzeichnen sind. So z. B. 2635 Fl. für die Federzeichnung Dürer's zu „Adam und Eva" (Bartsch Nr. 1), 1200 Fl. für das vortreffliche Exemplar des Rembrandt'schen „Hundertguldenblattes" und 301 Fl. für dessen kaum minder schönen „Triumph des Mardochäus". Daß dagegen für das offenbar gefälschte „Porträt der Barbara Blomberger, Mutter Don Juan d'Austria's" (Basrelief in Kelheimer Stein) trotz aller Einwendungen von sachkundiger Seite noch beim „Kehraus" der Auktion 640 Fl. eingingen, zeugt eben nicht für die Macht der Kritik.

C. v. Lützow.

Die deutsche Kunst auf der Wiener Weltausstellung.

Von Fr. Pecht.

I.



Jede Weltausstellung hat ihre Lokalfärbung, je nach dem Lande, in dem sie abgehalten wird. Indem sie es anscheinend zum Mittelpunkte des Erdballs macht, spiegelt sie vor allem seine Kultur und Denkungsart, seine Produktion, seine Macht und Größe und sein freundliches oder feindliches Verhältniß zu den nächsten Nachbarn wie zu den übrigen Kulturvölkern in einer Vollständigkeit und Deutlichkeit ab, die ihm immer eine scheinbar größere Wichtigkeit verleiht, als es sie wirklich besitzt. Sie ist daher sehr geeignet, Täuschungen in dieser Beziehung zu erzeugen. Wer hätte es z. B. bei der Pariser Ausstellung den Franzosen verargen können, wenn sie sich der Illusion der unbedingtesten Ueberlegenheit über alle Nationen der Erde hingaben, wenn sie speziell mit Mitleid und Verachtung auf die Deutschen herabsahen? Wer hätte ferner bei aufmerksamerer Betrachtung den bevorstehenden Krieg zwischen den beiden Nationen und selbst seinen möglichen Ausgang nicht überall, besonders aber von jeder deutschen Wand herab drohen sehen, auch wenn nicht die gewaltige Triumphatorengestalt des Kaisers Wilhelm hoch zu Roß mit ihrem stolzen ruhigen Ernst schon damals das ganze Marsfeld beherrscht, alle Nebenbuhler besiegt und so die künftige Eroberung gleichsam prophetisch voraus verkündigt hätte? Konnte man niemals zu jenem herrlichen Siegerbild emporblicken, ohne das Vorgefühl des bevorstehenden Kampfes wie des Sieges gleich deutlich zu haben, und gab ich demselben in meinen damaligen Berichten einen sehr lebhaften Ausdruck, so drückte ich trotz alles erbitterten Widerspruchs damit doch nur die Empfindung von Tausenden, eine Anschauung aus, die sich nachher doch wohl einigermaßen gerechtfertigt hat.

Wenn sich also der Staaten gegenseitiges Verhältniß, und jedenfalls noch viel schärfer eines jeden eigener Kulturzustand in solchen Welt-Ausstellungen abzeichnet, so geschieht dies wiederum nicht nur durch die Qualität ihrer Erzeugnisse, sondern selbst durch die Art der Aufstellung, die sie belieben. Als die Idee der in Wien abzuhaltenden Weltausstellung eine bestimmte Gestalt gewann, war gewiß bei jedem Sachverständigen der erste Gedanke an sie mit dem Wunsche verknüpft, daß das so bewährte Aufstellungssystem der Pariser, welches durch seine Eintheilung der Gegenstände in kreisförmig durchgehende Klassen und der Nationen in die Segmente dieser Kreise die Uebersicht wie das Studium so außerordentlich erleichterte, doch ja nicht verlassen werden möchte, da es in seiner unübertrefflichen Einfachheit und Zweckmäßigkeit dem Ei des Columbus für jedwede derartige Aufstellungsfrage glich.

Nichtsdestoweniger zeigt sich bereits jetzt, daß wir Alle, die wir etwas von der Sache zu verstehen glaubten, Unrecht hatten mit diesem Wunsche. Denn in der Welt gelten nicht Vernunft und Zweckmäßigkeit allein, sondern im Gegentheile üben die Unvernunft und Unzweckmäßigkeit noch weit mehr Einfluß, es gelten ferner vor allem die Personen mehr als die Sache, die Nationen selber mehr als ihre Produktion oder die Kultur, welche sie verbindet. Dieses thatsächliche Verhältniß hat denn auch Recht behalten in der Wiener Ausstellung, und da es Recht behalten, so hat es offenbar auch Recht gehabt, denn faktisch geht gewiß Macht vor Recht, oder es ist doch seine Quelle.

Ferner hatte jene Pariser Eintheilung, ganz entsprechend dem Charakter der französischen Produktion, die Kunst als die Seele, als den Mittelpunkt des Ganzen, als die Lehrmeisterin der Industrie gesetzt. Sie reihte ihr zunächst das Kunstgewerbe, also den Luxus, als Schüler an, den sie zu bilden und zu veredeln habe, und ließ des Lebens Nothdurft an Wohnung, Kleidung, endlich an Nahrungsmitteln und Rohprodukten aller Art erst folgen. Sie umgab dies Ganze schließlich mit dem Gürtel der Wissenschaft, der andern Lehrerin der Industrie in Gestalt der Maschinenhalle, denn das Werkzeug ist ja die erste Voraussetzung in Ausübung der Industrie wie der Kunst.

Getreu dem Charakter des germanischen Stammes, — denn die Wiener Weltausstellung ist doch wohl vor Allem eine deutsche Ausstellung, sintemalen die übrigen Stämme des österreichischen Kaiserstaates ihren Mangel an Industrie nur dadurch gutmachen, daß sie auch keine Kunst haben — also getreu diesem unserm nationalen Individualismus haben wir bei uns vor Allem die Person über die Sache, also in diesem Falle die Nation über die Produktion gesetzt. Endlich haben wir entsprechend unsern realen Zuständen die Kunst um so weniger als die Lehrmeisterin unserer Industrie paradiren lassen, als sie dies in Wahrheit vorläufig auch gar nicht ist, wir haben sie im Gegentheil wie andere Kuriositäten in einen Annex verwiesen. Allerdings war dieß für Wien selber, wo die Kunst wirklich nicht nur die Lehrerin, sondern auch geradezu die Mutter der Industrie ist, nicht richtig, aber es spricht doch vollkommen die dort noch ganz so wie in Berlin und München herrschenden und maßgebenden Anschauungen aus. Niemand kann sich schöner machen, als er ist, warum sollten wir uns also schminken oder den kahlen Kopf mit falschen Locken aufputzen? Warum uns als Griechen in die klassische Toga jener Verbindung von Zweckmäßigkeit und Schönheit drapiren, wo doch hinter jedem Zipfel der gothische Barbar, oder wenn man das zu stark findet, ein Czeche, Slovake, Jazygier oder Kumanier, ein Pommer oder Altbayer herausschauen würde?

II.

Wenn man nun aber meint, weil nicht alles nach unsern Idealen gegangen, sondern die nackte Wirklichkeit der Dinge und Menschen sich so oder so Platz gemacht, daß wir nun gleich gegen das ganze Unternehmen sein, ihm Unglück prophezeien, gar nicht mitthun, sondern uns vornehm zurückziehen sollten, so wird man wohlthun, sich dies besser zu überlegen. Ganz im Gegentheile bin ich fest überzeugt, daß die Ausstellung im Großen und Ganzen nicht nur glänzend gelingen, sondern sicherlich auch ein höchst eigenthümliches Gepräge erhalten wird. Ward die Pariser durchaus vom Occident und den romanischen Völkern beherrscht, so werden diesmal der Orient und die verschiedenen germanisch-slavischen Völker ihr das Gepräge geben. Waren speziell unsere deutsche Kunst und Kunstindustrie in Paris so mißlich wie möglich, nicht vertreten, aber doch erschienen, so werden sie diesmal alles zeigen, dessen sie fähig sind, sie werden ein gutes Theil jener Keime gereift bringen können, die für den Denkenden schon in Paris aufgesprossen zu sehen waren.

Freilich muß man dabei vor allen Dingen annehmen, daß wir uns nicht wieder selbst zersplittern, speziell daß wenigstens im Reiche der Kunst Oesterreich und Deutschland ebenso nah an einander gränzen werden, wie in der Wirklichkeit, und daß nicht etwa die Tatarei oder irgend ein neu erfundenes Kulturvolk ohne Hemden zwischen die Werke der österreichischen und der andern Deutschen aufgepflanzt werde. Dann, aber auch und nur dann dürfen wir wohl sicher sein, daß die deutsche Kunst noch niemals in solcher Fülle und Vollständigkeit, in solchem Glanz zum edlen Wettstreit mit allen Nationen der Erde erschienen sein wird wie diesmal. Denn noch nie, seit wir eine deutsche Kunstgeschichte haben, gab es eine Zeit, wo sich eine solche Fülle von Talenten den das Schöne bildenden Thätigkeiten zugewendet, wo die äußeren Umstände diese Neigung so begünstigt hätten. Ist auch die monumentale Richtung verhältnißmäßig am geringsten bebaut, so wird diesmal sowohl nach der stilistischen als koloristischen Richtung hin die junge Generation einerseits durch Feuerbach, Schlösser, Werner, und andererseits durch Makart, Pilotty, die Rahl'sche Schule u. A. so neu und glänzend vertreten sein, einen so gewaltigen Fortschritt in eigenthümlich nationaler Entwickelung zeigen, daß man von Sterilität wahrlich am wenigsten bei ihr wird sprechen dürfen. Ja ich wage zu sagen, daß wir gerade hier mit am überraschendsten erscheinen, den Vergleich mit den Franzosen am allerehesten siegreich bestehen dürften. Es wäre denn im Porträt, wo eine Reihe glänzender Talente, wie Lenbach, Leibl, Füßli, Canon, Richter, Otto Heyden jede Konkurrenz siegreich zu bestehen vermögen. Geradezu unübersehbar ist aber die Menge der talentvollen jungen Genremaler, die sich erst seit 1867 aufgethan, während selbst Knaus und Vautier seither noch Fortschritte gemacht haben. Ohne Zweifel wird hier auf dem Felde humoristischer und gemüthvoller Volksschilderung unsere größte Stärke zu finden sein. In der Landschaft werden wenigstens die Achenbach's, Schleich und Lier mit ihren Schülern den alten Ruhm zu erhalten vermögen.

Unsere Skulptur wird hoffentlich vollständiger auf dem Schauplatze erscheinen, als dies früher regelmäßig der Fall war, ihr sind durch die Triumphe des letzten Jahres eine solche Fülle schöner Aufgaben zugefallen, daß es wunderbar zugehen müßte, wenn nicht auch sie uns überraschte.

Im Bereiche der Architektur ist wenigstens in Wien solches Leben erblüht, daß wir uns auch hier werden siegreich behaupten können. Dabei wird speziell in München und wohl auch in Düsseldorf mit solchem Eifer für den großen Ausstellungskampf gearbeitet, daß man jetzt schon mit Sicherheit sagen kann, daß ersteres noch nie so vollständig bei einem solchen erschienen sein wird, wenn auch die Münchener wie die Düsseldorfer der Nachtheil trifft, daß sie nur wenige ihrer früheren in alle Welt zerstreuten Werke aufzutreiben im Stande sein werden. Und doch wäre es sehr dringend zu wünschen, daß gerade unsere besten Meister nicht nur durch ein oder zwei, sondern durch eine ganze Reihe ihrer Produktionen vertreten seien. Zählten doch in Paris die Gerôme, Meissonier und Brêton, die Paul Duprè, Rousseau und Daubigny ihre Werke nach Dutzenden und zwar zu ihrem wie zu der Ausstellung größtem Vortheil. Dasselbe wäre diesmal besonders bei Makart und Feuerbach, bei Knaus, Vautier, Defregger, Pettenkofen und unter den Landschaftern endlich besonders bei dem in Paris ganz ausgebliebenen Preller mit seinen Odysseelandschaften und anderen glänzenden Vertretern unserer spezifisch deutschen Vorzüge zu wünschen. Hoffentlich wird es doch wohl gelingen, Schwind's Melusine und den noch niemals ausgestellt gewesenen unvergleichlichen Bildercyklus zum Aschenbrödel, sowie eine Reihe von Produktionen Menzel's, vor allem sein Krönungsbild zu bringen. Eben der Schwierigkeit des Zusammenbringens der Werke wegen wäre es auch sehr wünschenswerth, daß man die Aussteller nicht jetzt schon der doch unmöglichen Anfertigung des Katalogs halber und aus andern derartigen bureaukratisch-

pedantischen Gründen um die genaue Angabe ihrer Werke zu drangsaliren anfinge. Den weitaus meisten Künstlern ist das schon darum unmöglich, weil sie ihre Arbeiten für die Ausstellung erst machen müssen, und es dann doch vom Gelingen abhängt, ob sie diese oder vielleicht ganz andere geben. Ob der Katalog gleich oder erst vier Wochen nach der Eröffnung erscheint, das ist am Ende viel gleichgiltiger, als was hineinkömmt.

Endlich möchten wir hier den Wunsch aussprechen, daß man die gesammte deutsche Kunst nicht wieder in ein Dutzend kleine Abtheilungen oder Logen verzettle, sondern sie womöglich in einem oder zwei gewaltigen Sälen vereinige, wie das nicht nur der französischen in Paris, sondern auch der englisch-amerikanischen Kunst eine so große Wirkung sicherte. Konnten diese zwei stammverwandten Nationen sich damals unter einem Glasdach vertragen, so ist dies vielleicht doch auch den österreichischen und andern Deutschen möglich. Man muß immer wieder darauf zurückkommen, wie es wahrlich an der Zeit wäre, daß wir jetzt einmal nicht nur unter den Waffen, sondern auch in der Rüstung des Geistes unserem eigensinnigen Absonderungstrieb entsagten und als jenes geschlossene Ganze aufträten, das wir im Reiche der Kunst wenigstens faktisch sind: dann werden uns ähnliche Triumphe schwerlich ausbleiben.



Die Dresdener Bildhauerschule.

Von Carl Clauß.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Neben Hähnel ist gegenwärtig **Johannes Schilling** der Hauptträger der Dresdener Plastik. Ein inniges Schönheitsgefühl zeichnet diese frische und lebendige Künstlerkraft aus, in deren Werken die Stilprinzipien Rietschel's und Hähnel's sich in herzgewinnender Weise verschmelzen.

Einige biographische Notizen über einen Künstler, dessen Leistungen zu den gelungensten unsrer Zeit gehören, werden hier sicher nicht unwillkommen sein. Schilling wurde im Jahre 1828 in einer kleinen sächsischen Stadt, in Mittweida, geboren. Er kam früh nach Dresden und erhielt seine erste künstlerische Bildung daselbst auf der Akademie und im Atelier Rietschel's, das er fünf Jahre besuchte. Zu seiner weiteren Ausbildung ging er später auf zwei Jahre nach Berlin, wo er im Atelier Drake's arbeitete. Ende des Jahres 1852 nach Dresden zurückgekehrt, war Schilling über ein Jahr im Atelier Hähnel's beschäftigt. Auf Anregung dieses Meisters, dem sich Schilling eng anschloß, unternahm er daselbst auch eine eigene Arbeit, auf welche ihm von der Dresdener Kunstakademie ein Reisestipendium gewährt wurde. Er konnte infolge dessen drei Jahre in Italien, zumeist in Rom, seinen Studien leben. Ostern 1856 kehrte der Künstler nach Dresden zurück, gründete hier ein eigenes Atelier und fand bald Schüler, die sich seiner Leitung anvertrauten. Im Jahre 1868 wurde er zum Professor an der Kunstakademie ernannt. Still und mit großer Hingabe lebt Schilling diesem Lehramte, wie überhaupt seiner Kunst, im Kreise seiner Familie, und in der Pflege der Musik allein Erholung von seinem anstrengenden Tagewerk suchend. Sein liebenswürdiger Charakter, der sich in allen seinen Werken schon so gewinnend ausspricht, giebt Allen, die ihm im Umgange näher treten, Gelegenheit, auch den Menschen im Künstler schätzen zu lernen.

Das Werk, welches Schilling zuerst weiteren Kreisen bekannt machte, und das des Künstlers Ruf begründete, ist die Gruppe der „Nacht“: ein Werk, das überall, wo es bis jetzt ausgestellt war, mit ungetheiltem Beifall begrüßt wurde. Die genannte Gruppe gehört zu dem Skulpturen-Cyklus der „vier Tageszeiten“, welcher die große Aufgangstreppe der Brühl'schen Terrasse schmückt. In der Herstellung dieses Schmuckes wurde Schilling im Jahre 1861 der erste große Auftrag zu Theil. Die Arbeit ist beendet, und im vorigen Herbste sind die letzten zwei Gruppen aufgestellt worden. In Dresden herrscht im Ganzen wenig Sinn für bildende Kunst. Die Tagesblätter, welche, seit der Abendzeitungsperiode her, ihre Spalten meist mit breitspurigen Referaten über Theater und Concerte füllen, haben selten Platz, ein Werk der bildenden Kunst, insbesondere der Plastik, zu erwähnen. Den Schilling'schen Gruppen gegenüber trat das Publikum wenigstens etwas aus dieser Apathie heraus, und in hellen Haufen strömte Dresden an den Aufstellungstagen herbei, seine Freude an den ge-

lungenen Bildwerken bekundend. Die Gruppe der „Nacht“ hat in diesem Blatte bereits die eingehendste Würdigung gefunden; daher sei jetzt nur der drei übrigen Gruppen, welche zu dem Cyklus gehören, noch gedacht. Zunächst des „Abends“, der, in drei Figuren ähnlich wie die Gruppe der Nacht angeordnet, ebenso wie diese unten an der Treppe sich erhebt. Im kräftigsten Mannesalter, behaglich ausruhend von des Tages Last und Hitze, ist der Abend dargestellt. Ein Stern blinkt über seinem mit dem Eichenkranz geschmückten Haupte. Freundliche Milde, ruhige, selige Befriedigung, wie sie das Bewußtsein redlich vollbrachten Tagewerks giebt, lachen und leuchten aus dem edlen Antlitz. Bequem ist das Gewand zurückgeschlagen. Einen Labetrunk zu Munde führend, ruht das Auge des Mannes wohlgefällig auf der zu seinen Füßen sitzenden, die Laute spielenden Mädchengestalt, während eine zweite derartige Gestalt, mit einem Tambourin in der Hand, auf der anderen Seite der männlichen Hauptfigur sich befindet. Dem Arme des Mannes sich leise entwindend, schreitet diese zweite Mädchengestalt leicht zum Tanze aus. Trefflich sind so in den beiden Mädchen die geistigeren Genüsse, welche der Abend bietet, versinnbildlicht. In ähnlicher Anordnung korrespondiren mit diesen zwei unteren Gruppen die Darstellungen auf den beiden oberen Postamenten der Treppe, nur daß die Hauptfiguren der letzteren stehend vorgeführt werden. Die Gruppe des „Morgens“ zeigt eine frische und schöne Jungfrauengestalt. In ihrem Haare glänzt der Stern, welchen die Griechen Phosphoros, Lichtbringer, nennen. An die Sage anklingend von den rosenfarbigen Fingern, mit denen Eos die Schleier der Nacht aufhebt, lüftet die Frauengestalt das Gewand, frei und freudig aufathmend, wie neu gestärkt vom Schlafe der Nacht. Auf das neu beginnende Tagewerk deutet das Mädchen neben ihr, welches sich die Sandalen befestigt, wogegen auf den Morgenthau sich eine zweite Mädchengestalt bezieht, die auf der andern Seite der Hauptfigur eine Blume aus einem Kruge tränkt. In der vierten und letzten Gruppe endlich, in der Gruppe des „Tages“, bildet eine Mannesgestalt von phöbusartiger Körperbildung, mit der Strahlenkrone auf dem thatkräftig bewegten Haupte, die Mittel- und Hauptfigur. Sie hält mit der Rechten den Ruhmeskranz hoch empor, nach welchem eine in vollem Laufe anlangende Jünglingsgestalt greift, während in der Linken ein Füllhorn ruht, das seinen in Früchten bestehenden Inhalt, als den Segen der Arbeit, über eine auf der linken Seite des Mannes befindliche Knabengestalt ausschüttet, die ruhig schaffend den Spaten führt. Die Gruppen sind organisch und harmonisch aufgebaut, und ihre Figuren nicht nur durch den Rhythmus der Linien zur künstlerischen Einheit verschmolzen, sondern auch durch die Idee schön geeint. Sparsam nur hat Schilling der symbolischen Hilfsmittel sich bedient, und in echt künstlerischer Weise zog er es vor, durch Bewegung und Ausdruck seine Figuren zu charakterisiren. Letztere lassen ihre Bezüge deutlich erkennen. Durch die Frische der Auffassung und Darstellung, durch die meisterliche, gleichmäßige Durchbildung der Form, die feine Empfindung in den Bewegungen, welche die ganze Wärme und freie Zufälligkeit der Natur zeigen, durch den Geist der Reinheit und Anmuth endlich, welcher in der gesammten Darstellung athmet, sind die Bildwerke von großem Zauber. Schön dabei stimmen sie zu dem Charakter des Platzes, für welchen sie bestimmt sind, und geben ihm den geeignetsten Ausdruck, als einem Mittelpunkte des Verkehrs, der durch die dargebotenen Schätze der Natur und Kunst zu veredeltem Lebensgenusse einladet.

Daß die Phantasiereiche Schilling's auch monumentalen Aufgaben einen lebendigen Reiz abzugewinnen weiß, zeigen die drei Denkmäler, mit deren Ausführung er gegenwärtig beschäftigt ist: das Schiller-Denkmal für Wien, das Maximilian-Denkmal für Triest und das Rietschel-Denkmal für Dresden. Unsere Denkmälerskulptur verläuft sich in ihrer realistischen Richtung immer mehr in eine trockene Naturnachahmung, und nur zu häufig sehen wir sie der sogenannten historischen Treue alle Vortheile, alle natürlichen Reize der Kunst

zum Opfer bringen; ein Hauch freieren, reineren Schönheitsgefühles ist gerade auf diesem Gebiete ein dringendes Bedürfniß. In den Werken Schilling's empfinden wir wohlthuend diesen Hauch. Nicht um die bloße Bildnißdarstellung, um die bloße Wiedergabe der äußeren Erscheinung handelt es sich in seinen Denkmalentwürfen: auch das Postament spricht bedeutungsvoll mit, und in durchgeistigten Formen mit der stilvoll gefaßten Statue oder Büste zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen, veranschaulicht uns letzteres klar und schön die gefeierte Persönlichkeit in der Totalsumme ihres Lebens und Strebens.

So in monumentaler und des unsterblichen Dichters der Freiheit würdiger Weise hat Schilling die Aufgabe des Schillerdenkmals behandelt. Drei Stufen, welche das Monument aus dem Boden heben, tragen zunächst einen niedrigen, glatten Unterbau, dessen vier Seiten mit Medaillons geschmückt sind. Auf diesem von einer vorspringenden Platte abgeschlossenen Unterbau steigt sodann der viereckige Hauptsockel auf, gegliedert von Pilastern, zwischen denen sich Nischen mit stehenden allegorischen Figuren in Halbrelief öffnen. Unten sind Eckpostamente zu vier sitzenden Figuren dem Sockel vorgelegt, während er oben in ein Kranzgesims ausgeht, über welchem sich das Standbild des Dichters erhebt. Die Eckfiguren sind die vier Lebensalter. Auf der Vorderseite erblickt man das Jünglingsalter als Wanderer mit Stab und Pilgertasche, und das Mannesalter als werthätigen Meister mit Hammer und Schurzfell dargestellt; auf der Rückseite wird die Kindheit in einer Mutter mit ihrem Kinde und das Greisenalter in einem ehrwürdigen, mit einem Buche beschäftigten Alten vorgeführt. Wie von einem Gedanken beseelt, von dem dankbarer Verehrung, blicken diese vier Lebensalter zu Schiller auf, dessen Strebensrichtungen und geistige Bedeutung überhaupt sich in den vier idealen Gestalten offenbaren, die zwischen und zugleich über den Eckfiguren aus den Nischen des Sockels hervortreten. Diese Gestalten sind zwischen dem Jünglings- und Mannesalter auf der Vorderseite: der Genius, bekränzt und geflügelt und mit hochgeschwungener Fackel dargestellt: auf der Rückseite zwischen Kindes und Greisenalter: die Menschenliebe, eine edle weibliche Gestalt in segnender Bewegung; auf den beiden Profilseiten: die Poesie und die Wissenschaft. Erstere, begeistert aufblickend, durch die Lyra charakterisirt; letztere Gestalt bezeichnet durch das Bild der Diana von Ephesus, auf welches sie sich stützt. Unterhalb dieser Gestalten sind am Sockel zwischen den Eckpostamenten passende Inschriften angebracht, während die Medaillons am Unterbau, mit den Nischenfiguren korrespondirend, in flachem Relief folgende Embleme zeigen: den Pegasus, den Pelikan, die tragische Maske und das Minervenhaupt. Das Standbild endlich, welches das Ganze krönt, zeigt uns den Dichter mit inspirirt aufblickendem Haupte, Griffel und Buch in den zur Niederschrift sich anschickenden Händen. Die dem Fluge der Gedanken folgende Bewegung des Hauptes, die momentane Haltung der Hände vor der Brust, die Stellung der Beine, deren rechtes leicht vorgesetzt ist, geben der Gestalt etwas Kühnes, Energisches, etwas an das hinreißende Pathos der Schiller'schen Poesie Mahnendes. Im Uebrigen tritt uns, in den Zügen des Hauptes, der dem deutschen Volke liebgewordene Schiller-Typus entgegen, wie er durch die Büste Dannecker's bekannt geworden. Die schlanke Gestalt trägt, gleich der Rietschel'schen Schillerstatue, das gewöhnliche bürgerliche Kostüm der Zeit: langen Rock, Kniehose, Strümpfe und Schnallenschuhe, und auch der zurückgeschlagene Hemdkragen fehlt nicht, der den Idealisten so charakteristisch kleidet. Aus der ganzen Gestalt spricht der Adel einer freien Persönlichkeit. Die Dichterstatue geht bereits im großen Modell ihrer Vollendung entgegen; das Postament dagegen ist noch Skizze. Letztere läßt jedoch ebenfalls schon die Vorzüge dieses Theiles des Denkmals klar erkennen. Innig ist die ruhige, ernste Horizontal-Architektur mit dem sinnigen plastischen Schmuck verschmolzen, und ebenso glücklich sind wieder die einzelnen Gestalten unter einander und

zur Hauptfigur durch einen leicht verständlichen Grundgedanken und zugleich durch die lineare Anordnung in Wechselwirkung gebracht und geeint. Die idealen Gestalten am Postament, namentlich die vier sitzenden Eckfiguren, sind mit warmer, naiver Anmuth in einer an die Renaissancezeit erinnernden Behandlung individualisirt. Ihr Stil hält die Mitte zwischen dem direkt idealisirenden und dem realistischen Prinzip und verleiht ihnen wie dem ganzen Denkmal etwas Trauliches und Anheimelndes. Als Aufstellungsplatz des Monumentes ist bekanntlich einer der schönsten Punkte des neuen Wien, der „Schillerplatz“ ausersehen: den Blick durch die breite Albrechtsstraße nach dem Burgring richtend, hat es, rechts und links von Palästen umgeben, an der von Hansen neu zu erbauenden Akademie der bildenden Künste einen entsprechenden Hintergrund.

Was sodann das dem Andenken des verewigten Erzherzogs von Oesterreich Ferdinand Maximilian, des Kaisers von Mexiko, zu errichtende Denkmal betrifft, das auf der Piazza Giuserpina in Triest aufgestellt werden soll, so tritt uns in dem Schilling'schen Entwurfe ebenfalls wieder eine selbständige künstlerische Idee entgegen, welche erfolgreich bestrebt ist, in dem Aufbau des Monumentes das Standbild mit den Reliefs und Nebenfiguren, wie überhaupt dem sogenannten Nebenwerk, zu einem harmonischen, künstlerischen Gesammtbilde des Gefeierten zu vereinen. In der Konzeption erinnert das Ganze an eine columna rostrata, eine Denkmalform, welche hier, wo es galt eines Mannes Verdienste um seine vaterländische Marine und zugleich um die Hebung einer Seestadt zu feiern, wohl am Platze war. Die laut Programm gestellte Aufgabe: am Postamente den gedeihlichen Einfluß, den der Fürst auf die Entwickelung der seiner Leitung unterstehenden Kriegs- und Handelsflotte ausgeübt hat, seine Vorliebe für Triest und seine an dieser Stadt ausgeübte Wohlthätigkeit und Großmuth zu versinnbildlichen, hat der Künstler auch vornehmlich dadurch zu lösen gesucht, daß er diese Gegenstände fürstlicher Fürsorge selbst in einem fortlaufenden Relief allegorisch darstellte, und daß er zugleich, da die Ecken des Denkmals genau nach Nord, West, Süd und Ost gerichtet sein werden, dieses Relief mit den allegorischen Halbfiguren der genannten Himmelsgegenden umgab, welche nicht allein die Wahrzeichen der Seefahrt überhaupt, sondern hier noch die besondere Beziehung zu den aus allen Theilen der Welt zusammenströmenden Früchten des Handels vermitteln sollen. Die Himmelsgegenden, in der Form von Schiffsschnäbeln charakteristisch gestaltet, lehnen sich an einen unten viereckigen, im oberen Theile sich ins Achteck entwickelnden von Stufen getragenen Unterbau, in welchem sie ornamental verlaufen. Verbunden untereinander sind diese Figuren durch Fruchtschnüre, die in stark ausladendem Relief den Unterbau umkränzen. Darüber sind an letzterem Medaillons mit den Emblemen der Wissenschaft, Kunst, Poesie und Industrie angeordnet, während unterhalb der Schnüre sich Inschrifttafeln befinden. Auf diesem kräftigen, lebendig gegliederten Unterbau erhebt sich eine kurze, glatte Säule, deren Basis tief ausgekehlt und reich ornamentirt und deren Abschluß oben nur durch ein leichtes Gesimsband angedeutet ist. Die bereits erwähnten Allegorien des Reliefs, welches die Säule umzieht, zeigen auf der Vorderseite: in einer jugendlichen, schönen Gestalt die über den Gewässern siegreich schwebende Flagge Oesterreichs, auf der Rückseite: die Stadt Triest mit dem Fürstenkinde Miramare auf dem Schooß, von Wohlthätigkeit und Reichthum umgeben; ebenso auf der einen Seite: zum Kampf und Sieg ausziehend die Kriegsflotte, auf der andern: mit Schätzen heimkehrend die Handelsflotte. Geistvoll und in echt plastischem Sinne sind diese Bezüge in den Reliefs behandelt. Zu diesem Postamente nun steht die darauf prangende Porträtstatue in ebenmäßigem Verhältniß. Der Erzherzog ist in der Uniform eines Vice-Admirals dargestellt. Die eine Hand ruht in der Brust, während die andere leicht wie zur Bewillkommnung gehoben ist. Ausdruck und Haltung sind von großer

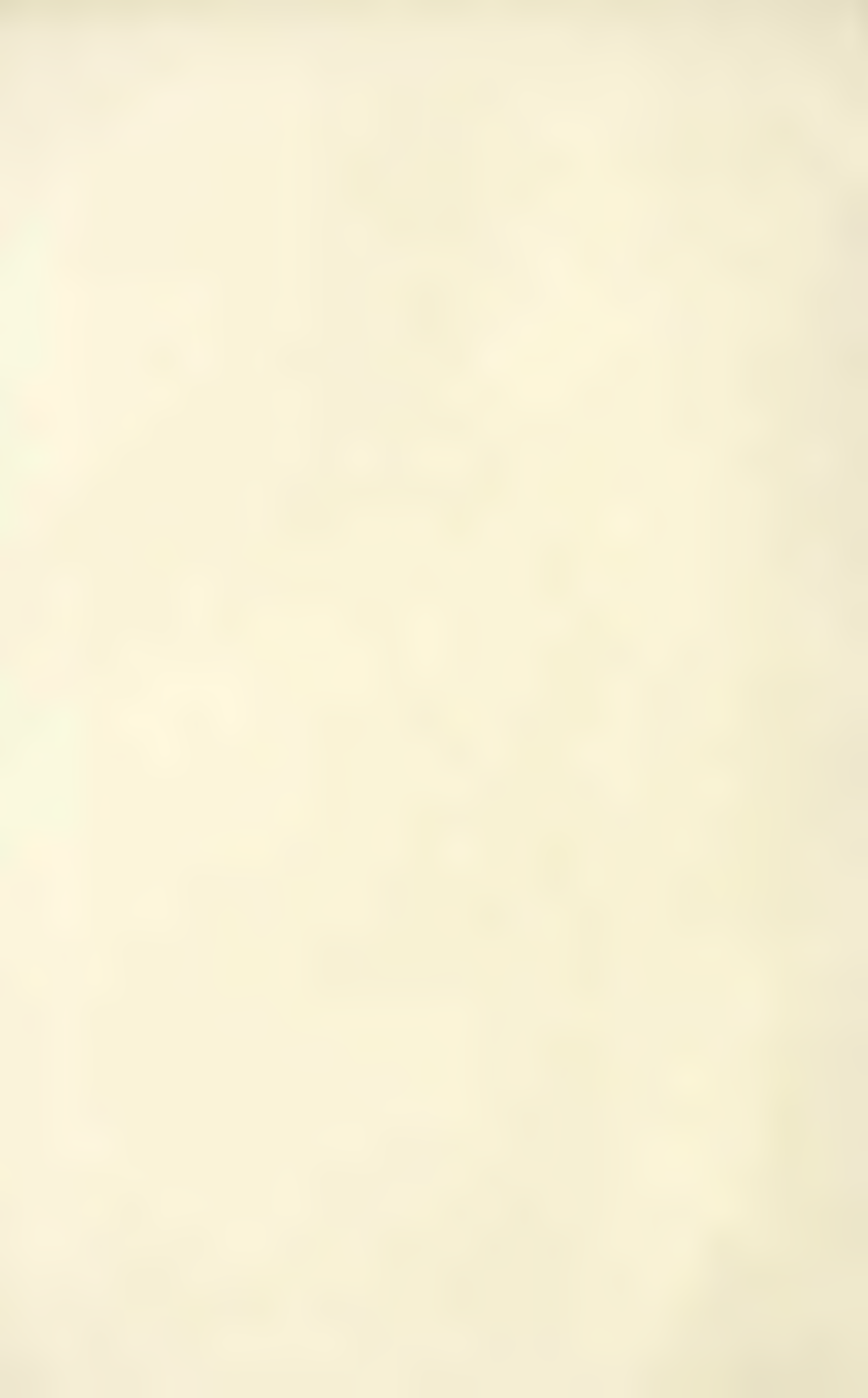


Gefesselte Psyche, Marmorstatue von Emmerich Andresen.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Noblesse und zugleich von jener Liebenswürdigkeit, welche das Lebensbild Maximilians so anziehend macht und die Theilnahme an seinem tragischen Ende so erhöht. Nichts deutet in dem Denkmal auf die blutige Katastrophe, auf die Kaiserkrone, die der Gefeierte trug; es ist der Max nur in seiner Vorliebe zur See und wie er in Pola und Miramare schwärmte und studirte, der uns in dem Monument entgegentritt, der Max in allen seinen edlen Neigungen, wie ihn Triest kannte und liebte; es ist der Mensch, welchen die Welt in dem Fürsten ehrt.



Panin mit einem Satyrknaben. Gruppe von Heinrich Möller.

Die dritte monumentale Arbeit, welche Schilling gegenwärtig ausführt, ist das Rietschel-Denkmal, eine Arbeit, mit der er, ebenso wie bei den vorhergenannten Monumenten, infolge einer ausgeschriebenen Konkurrenz betraut wurde. Das Denkmal wird auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden und zwar auf dem Platze vor der Kunstakademie aufgestellt werden, auf welchem sich einst das Atelier des Meisters erhob. Den Platz bezeichnet jetzt ein Blumenrondel. Die Schilling'sche Arbeit ist eine dem Andenken des großen Bildhauers würdige; ebenfalls glücklich erfunden, wird der allgemeine Charakter des Monumentes in seinem frischen, malerischen Reize sicher zu dem Charakter des Aufstellungsplatzes und seiner übrigen plastischen Ausschmückung stimmen. Der untere Theil des Postaments ist ein dreischenkeliger Stufenfuß (Dreifuß), der eine kurze Säule mit der Büste Rietschel's trägt.

Unten an der Säule sitzen drei lebensvolle Jünglingsgestalten, die drei Arten der Technik, in denen Rietschel Meister war, versinnbildlichend: das Zeichnen, das Modelliren und die Marmor oder überhaupt Steinarbeit. Die Säule wird von drei Reliefs belebt, in denen in weiblichen Gestalten die drei Hauptdarstellungsgebiete des Meisters: die Geschichte, die Religion und die Mythe angedeutet sind.

Endlich ist Schilling noch mit einer Quadriga für die Schauseite des in Dresden von Semper neu zu erbauenden Hoftheaters beauftragt worden. Nach der bereits gefertigten Skizze wird diese Kolossalgruppe Dionysos und Ariadne auf einem von Panthern gezogenen Wagen darstellen.

Unter den tüchtigen Künstlern, welche bis jetzt aus dem Schilling'schen Atelier hervorgegangen, ist Heinrich Möller, aus Altona gebürtig, hervorzuheben. Mit viel Muth und Ausdauer hat er sich aus untergeordneten Lebensverhältnissen zum Künstler emporgearbeitet. Die harten Kämpfe seiner Jugend haben ihm den Humor nicht verderben können, wie die Lazzis bekunden, die er zuweilen bei den Festen der Dresdener Künstler zum Besten giebt. Von Möller's künstlerischer Begabung zeugen besonders zwei Gruppen, von denen die eine einen Satyr darstellt, der einen jungen Pan in der Musik, im Schlagen der Klingplatten, unterweist, während die andere Gruppe, als Pendant zur ersteren, eine Panin mit einem auf einer Muscheltrompete blasenden Satyrknaben vorführt. Letztere Gruppe, die jüngste größere Arbeit des Künstlers, welche auf einer der letzten Dresdener Ausstellungen sehr gefiel, führt unsere Abbildung vor (S. 229). Das halbgöttliche, halbthierische Waldwesen erfreut sich schäkernd, gutmüthig an dem auf ihrem Schooße in übermüthiger Lust sich wälzenden Knaben, welcher in seine Muschel stößt, daß der Paniske die Ohren gellen. Die gemischte Empfindung im Ausdruck des bocksfüßigen Weibes, die Freude über das Behagen des Knaben, wie zugleich die ohrenzerreißende Wirkung der barbarischen Musik ist recht lebendig wiedergegeben. Trefflich sind überhaupt die Repräsentanten des Naturlebens, des wohligen Genusses in ihrer derben, gutmüthigen, halbwilden Sinnlichkeit charakterisirt. Es ist Frische und Natur in dem Werke, Lust des Schaffens, ein drastischer Griff in die Stoffwelt und ein Zug jener naiven Begabung, die von vorn herein den Beschauer für sich einnimmt. Möchte dem Künstler die Erfüllung seines Wunsches, die beiden Gruppen in Marmor auszuführen, bald vergönnt sein!

Jüngere Schüler Schilling's, theilweise noch unter dessen persönlicher Leitung arbeitend und zu Hoffnungen berechtigend, sind: Adolf Breymann, der in einem für den Hagenmarkt in Braunschweig bestimmten Brunnenstandbilde Heinrichs des Löwen eine gelungene Arbeit geliefert hat; sodann Gustav Kuntz, der in den letzten Jahren für das Mausoleum des Prinzen Albert in Windsor thätig war; ferner Robert Dietz und Carl Schlütter.

An Schilling sind als weitere Vertreter der Dresdener Plastik drei aus der Schule Rietschel's hervorgegangene Künstler anzureihen. Zunächst Adolf Donndorf, dessen in diesen Tagen vollendete Reiterstatue des Großherzogs Karl August von Weimar eine sehr beifällige Aufnahme gefunden. Donndorf hat sich durch das Wormser Lutherdenkmal, das er mit Kietz nach den Entwürfen Rietschel's vollendete, bereits vortheilhaft bekannt gemacht. Auch die Wartburg besitzt von ihm in einer Reihe von Frauengestalten aus der Geschichte Thüringens gute Arbeiten. Was das Monument Karl August's betrifft, welches die den Heroen unserer klassischen Literaturepoche in Weimar gewidmeten Denkmäler abschließen soll, so erinnert dasselbe in seinem Hauptmotiv an die eherne Reiterstatue Marc Aurel's auf dem Kapitol. Der Großherzog sitzt auf einem im Schritt gehenden Roß, das Haupt ist mit einem Lorbeerkranze geschmückt, über die Schultern der in moderner Uniform erscheinenden untersetzten, kräftigen Gestalt fließt der Hermelinmantel herab, und während die eine Hand

das feurige Pferd fest im Zügel hält, ist die andere Hand zu segnender Begrüßung erhoben. Eine würdevolle Ruhe ist über das charakteristische, energische Antlitz und über die ganze ansehnliche Gestalt ausgegossen. Gegen die Imperatorenstellung, gegen die Auffassung der Aufgabe als Reiterstatue läßt sich, wie auch bereits geschehen, Manches sagen. Rietschel und Hähnel sträubten sich bekanntlich dagegen, den Großherzog zu Roß und nur als pater patriae darzustellen. Ein so erleuchteter Regent Carl August auch seinem Lande war, seine legislatorische Thätigkeit wird doch weit von der kulturhistorischen Bedeutung überwogen, die er als Mäcen des klassischen Zeitalters der deutschen Literatur besitzt. Nicht daß er General oder Gesetzgeber war, ist das Größte an ihm, sondern, worauf bei Nennung seines Namens immer zuerst der Gedanke fällt, daß er der Freund Goethe's und Schiller's war; als solcher wird er im Gedächtniß der Nachwelt fortleben. Aber möge man die gewählte Auffassung gerechtfertigt finden oder nicht, jedenfalls hat Donndorf innerhalb der ihm gestellten Aufgabe ein vorzügliches Werk geliefert und alle die großen Schwierigkeiten einer Reiterstatue in glücklichster Weise zu bemeistern verstanden. Der Reiter von trefflicher Haltung ist im großen Stil belebt, ebenso das Pferd, in welchem die beiden Klippen derartiger Aufgaben vermieden sind, und das weder zu elegant noch zu plump behandelt ist. Alles einzelne ist mit Verständniß und Empfindung ebenso sorgfältig als lebendig durchgebildet und dabei dem Ganzen eine schöne monumentale Wirkung gewahrt. Mit Recht hat man das Werk den besten neueren Reiterstatuen beigezählt.

Der älteste in Dresden lebende Schüler Rietschel's und dessen langjähriger Gehilfe ist Gustav Kietz. Von Werken, die er selbständig schuf, sind das List-Denkmal für Reutlingen und das Uhland-Denkmal für Tübingen zu nennen. Beide Arbeiten zeigen eine liebevolle und treue Wiedergabe der realen Erscheinung, welche letztere der plastischen Behandlung nicht eben günstig war. Die Uhland-Statue wird gegenwärtig in Stuttgart gegossen, und ihre Aufstellung in des Dichters Vaterstadt steht demnächst bevor. Ernst und männlich tritt uns der Gefeierte in der Statue entgegen. In der rechten Hand, die auf der Brust ruht, hält er eine Schriftrolle, während der linke Arm mit leicht geballter Faust, ein charakteristischer Zug Uhland's, leicht herabhängt. Der lebendig durchgebildete Kopf ruht auf einer kräftigen, derben Gestalt und zeigt in den knochigen Ausladungen und der breiten Schädelform den bekannten Schwabentypus und insbesondere die Uhland'schen Gesichtszüge in sprechender Aehnlichkeit. Das Postament ist schlicht und ernst im Charakter des Standbildes gehalten. Die vordere Seite trägt die Inschrift, die übrigen Seiten sind mit Reliefs geschmückt, welche in weiblichen Gestalten die Hauptrichtungen der geistigen Thätigkeit Uhlands andeuten. Auf der rechten Seite erblickt man die Poesie, auf der linken die wissenschaftliche Forschung; auf der vierten Seite endlich, gleichsam den Hintergrund für die ganze Thätigkeit Uhland's bildend, ist die Germania, mit Schild und Gesetzbuch, als die Vertheidigerin des guten Rechtes dargestellt.

Ein dritter Schüler Rietschel's, der jedoch nach seiner italienischen Studienreise eine Zeit lang auch im Atelier Hähnel's gearbeitet hat, ist der Schweizer Robert Dorer, ein Künstler, welcher durch verschiedene Werke sich bereits einen ehrenvollen Namen gemacht hat. Seine erste größere Arbeit war der Entwurf zu einem Winkelried-Denkmal, den er anläßlich einer ausgeschriebenen Konkurrenz schuf. Der Entwurf zeigte auf reich geschmücktem Postament den todten Winkelried durch den knieenden Sänger des Sempachliedes, Halbsuter, mit einem Kranze gekrönt. Obgleich das Projekt das bedeutendste jener Konkurrenz gewesen sein soll, so ist es leider doch nicht zur Ausführung gelangt. Die Konkurrenz gab, wie man sich vielleicht erinnert, in der Schweizer Presse zu lebhaften Debatten Anlaß. Ein monumentales Werk Dorer's, das zur Ausführung gekommen und in seinen Vorzügen vielfach

besprochen werden, ist das Nationaldenkmal der Vereinigung der Republik Genf mit der Schweiz. Das Monument, aus zwei zu einer Gruppe geeinten Frauengestalten bestehend, wird auf einem der schönsten Plätze Genfs, auf dem Seekai, in der Nähe der Montblancbrücke aufgestellt werden. Ferner dekorirte der Künstler die Außenseite des Berner Museums mit acht Statuen, in denen berühmte Männer aus der Geschichte Berns dargestellt sind. Die neueste Arbeit Dorer's ist sodann ein im vorigen Jahre ausgeführtes Modell zu einem schweizerischen Nationaldenkmal, das vor dem Bundespalast in Bern zur Aufstellung gelangen soll. Bereits die Skizze, die vor Jahren in der Schweiz ausgestellt war, fand dort die wärmste Aufnahme, und namhafte Kunstkenner sprachen sich sehr anerkennend darüber aus. Lübke erklärte in der „Zeitschr. f. bild. Kunst, 1866", kaum eine moderne Brunnenkomposition (das Denkmal ist als Brunnen gedacht) gesehen zu haben, welche an Bedeutung und Schönheit sich mit dem Entwurfe Dorer's zu messen vermöchte. Dem allgemeinen Wunsche, das Projekt verwirklicht zu sehen, nachkommend, beschloß der schweizerische Kunstverein, die Herstellung des Monuments als eine allgemeine schweizerische Angelegenheit zu betreiben, infolge dessen denn auch der Künstler vorläufig mit der Ausführung eines Modells beauftragt werden konnte. Der Aufbau des Denkmals erweist sich in dem Modelle von eigenthümlicher und glücklicher Wirkung. Aus einem durch Stufen erhöhten runden und mit den Wappen der Kantone geschmückten Bassin erhebt sich ein hoher, dreiseitiger Unterbau mit der Hauptgruppe: den drei Männern Stauffacher von Steinen in Schwyz, Walter Fürst von Attinghausen in Uri und Arnold von Melchthal in Unterwalden, dargestellt in dem Momente, wo sie durch Schwur und Handschlag zur Stiftung der freien Eidgenossenschaft sich vereinen. Auf den Seiten des Unterbaues ergießen sich aus Löwenköpfen drei Wasserstrahlen in das Bassin, an die drei Quellen erinnernd, welche nach einer schönen Volkssage dem Grütli entsprangen, der Stelle, wo die ersten Eidgenossen standen. Zwischen den wassergebenden Löwenköpfen sitzen an den abgestumpften Ecken dieses Unterbaues auf vorspringenden Sockeln drei weibliche Idealgestalten, in welchen die drei Nationalitäten der Schweiz, die deutsche, französische und italienische, zu denen sich der Bund der drei Männer im Laufe der Zeit erweiterte, dargestellt sind. Wie die Komposition, aus dem üblichen Denkmalschema heraustretend, von Frische und Reiz ist und der architektonische und figürliche Theil in schönen Verhältnissen und Linien zusammenklingt, so ist auch die Ausführung der einzelnen Gestalten, namentlich die der Hauptgruppe, eine recht gelungene. Sicher bleibt das Modell nicht hinter den Erwartungen zurück, die, wie oben erwähnt, der bloße Entwurf schon hervorgerufen hat. Und in der That würden die Monumente der Schweiz durch das ausgeführte Werk um ein Denkmal von echt künstlerischem Werth bereichert werden, um ein Denkmal, das zugleich die entsprechendste Versinnlichung und Verherrlichung der Einheit und freien Brüderlichkeit wäre, der die Eidgenossenschaft ihre frühere und jetzige Stärke und Bedeutung verdankt, eine Idee, welche in die auf dem Denkmal zu lesenden markigen Worte Schiller's zusammengefaßt ist: „Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern, in keiner Noth uns trennen und Gefahr."

Von jüngeren in Dresden gegenwärtig thätigen Bildhauern sei noch Emmerich Andresen aus Uetersen in Holstein genannt, der neuerdings sich durch eine „gefesselte Psyche" weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Die in Marmor ausgeführte, anmuthige Statue hat besonders in Berlin, in der Ausstellung des Künstlervereins, viel Anklang gefunden; ein Unfall, der dort die Statue traf, erhöhte die Theilnahme und gab der Presse Gelegenheit, sich vielfach mit dem Werke zu beschäftigen. Glücklicherweise waren, wie sich schließlich herausstellte, nur die Schmetterlingsflügel des hübschen Kindes lädirt worden. Die Statue war im Uebrigen vollständig intakt geblieben und ist in den Besitz des Kaisers übergegangen. Andresen ist

ein Schüler Hähnel's, dessen Richtung er jedoch mit einer stilistisch ungebundneren, naturalistischeren vertauscht hat, wie auch die Arbeit erkennen läßt, in welcher er die duftigste Blüthe der antiken Fabelwelt darzustellen sich zur Aufgabe machte. In wie weit letzteres dem talentvollen Künstler gelungen, das zu beurtheilen ermöglicht dem Leser eine diesem Blatte beigegebene Abbildung des Werkes. Die Marmorausführung der lebendig wirkenden, ansprechenden Statue war eine vortreffliche.

Am Schluß unseres Berichtes über die Dresdener Plastik, über ihre Vertreter und deren neueste Schöpfungen gedenken wir noch einiger Künstler, die gegenwärtig zwar in anderen Kunststätten ansässig, doch durch ihre Ausbildung und Richtung der Dresdener Schule angehören. Zunächst ist August Wittig, ein alter Schüler Rietschel's zu nennen, der besonders durch seine herrliche Hagargruppe bekannt geworden ist und jetzt als Professor an der Akademie zu Düsseldorf wirkt. Sodann sind Karl Kundmann und Otto König hervorzuheben. Beide sind Schüler Hähnel's und wirken jetzt in Wien. Kundmann's „Barmherziger Samariter" gehört zu den besten Werken, die aus Dresdener Bildhauerwerkstätten hervorgegangen (Zeitschr. für bildende Kunst, 1869). Und ebenso macht König, der als Professor an das österr. Museum berufen wurde, durch seine frisch empfundenen und fein durchgebildeten, anmuthigen Darstellungen und Modelle für die vervielfältigende Zierplastik der Schule, aus der er hervorgegangen, alle Ehre.



Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XIII. „Bauern vor einer Schenke" von Adriaen van Ostade.

Die Kasseler Galerie besaß vor der französischen Plünderung neun unzweifelhafte Werke von Ostade's Hand; jetzt hat sie nur noch drei aufzuweisen. Das größere unter diesen — eine zahlreiche Bauerngesellschaft vor einem Wirthshause, die einem Leiermanne und seinem Knaben zuhört und theilweise nach deren Musik tanzt — ist in der Gesammtwirkung wahrhaft Rembrandtisch; das zweite stellt Bauern vor, die im Freien sich an Spiel und Tabakrauchen ergötzen, und das dritte die hier in trefflichster Radirung wiedergegebene ländliche Scene in einer Sommerlaube vor einer Schenke. Es ist besonders lichtvoll behandelt, der Ton von einer entzückenden Frische, die Lokalfarben sind etwas scharf betont und nicht, wie bei so vielen andern Bildern des Meisters, in einem bräunlichen sfumato aufgegangen. Die Zeichnung ist überall entschieden und derb charakteristisch. Das Wohlbehagen an einem beim Glase Bier und der Tabakspfeife sich aufthuenden irdischen Himmel giebt sich in jeder Bewegung der Figuren, in jedem Zuge ihrer Gesichter kund. Welche Kunst gehörte dazu, um uns den lieben langen Tag, das sonnige Spiel in den Blättern der üppigen Laube und die komische Gemüthlichkeit ihrer Insassen so leibhaftig vorzuführen, ohne in der Ausführung die „gemeine Deutlichkeit der Dinge" allzusehr vorherrschen zu lassen! Ostade ist gerade deshalb einer der größten Genremaler, weil er mit der natürlichsten Anspruchslosigkeit bei der Wahl seines Stoffes verfahren, weil ihm das Jagen nach pikanten, der Ueberreizung dienenden Motiven fremd geblieben ist.

Das hier wiedergegebene Bildchen datirt von 1670, wo der Meister in seinem sechzigsten Jahre stand. Die Erhaltung ist bis auf eine unbedeutende Retouche in den Bäumen des Hintergrundes eine erstaunlich gute.

Kassel. **Fr. Müller.**

Die Restauration des Kölner Rathhauses.

Das Kölner Rathhaus ist mit der ganzen tausendjährigen Vergangenheit der Stadt Köln aufs engste verwachsen. Es ist ein treues Spiegelbild der fast zweitausendjährigen Geschichte in ihren hervorstechendsten Phasen, und in seinen einzelnen Bestandtheilen trägt es den Charakter der Hauptperioden der Kölner Geschichte und Kunstentwickelung an der Stirne. Römische, fränkische und romanische Baureste beweisen, daß an der Stelle des jetzigen Rathhauses in der Römerzeit, sowie später in der fränkischen und romanischen Periode ein öffentliches Bauwerk gestanden, welches an Größe, Pracht und Stattlichkeit der jeweiligen Macht und Bedeutung der städtischen Gemeinde entsprach. Der Sturm der Zeit nicht weniger als gewaltige Störungen im städtischen Leben warfen diese Bauten in Schutt, und im vierzehnten Jahrhundert trat an die Stelle, wo sie gestanden, ein gothischer Prachtbau, der die gesteigerten Bedürfnisse der städtischen Verwaltung befriedigte und den veränderten Verhältnissen entsprach. Die Bauzeit dieses neuen Rathhauses fällt in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Bedeutende Aenderungen, Erweiterungen und Verschönerungen erhielt der Bau, nachdem er im Jahre 1349 durch eine gewaltige Feuersbrunst zum großen Theil in Asche gelegt worden. Namentlich rührte aus dieser Zeit der größte Theil der innern Ornamentation des alten Hansasaales her, vor allem die Wandmalereien, mit denen die Nordwand geschmückt war. Reste dieser Malereien wurden vor etwa acht Jahren von mir unter der Tünche entdeckt und mit großer Mühe von der Kalkdecke befreit. Es waren dies Ueberbleibsel von sechs Figuren in den Bogenfeldern dieser Wand. Eine kleine ziemlich gut erhaltene und eine hohe Fertigkeit des ausführenden Künstlers bekundende Königsfigur stellt Karl oder Wenzel von Böhmen vor und unterstützt die Annahme, daß sie der Künstler in dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ausgeführt. An Kühnheit der Behandlung, Sorgfalt der Ausführung, Zartheit des Kolorits und künstlerischer Haltung überragen die Reste dieser Temperamalereien alle andern alten Wandgemälde, die bis jetzt in Köln aufgefunden worden sind. Es ist nicht gelungen, aus den Resten der Schriftbänder den der Ausschmückung dieses Saales zu Grunde gelegten Gedanken klar zu stellen. Es ist aber gelungen, aus den städtischen Ausgaberegistern zu ermitteln, daß der ausführende Künstler Niemand anders gewesen ist, als der in der Limburger Chronik so hochgepriesene Meister Wilhelm von Köln. Es war nicht möglich, bei der Restauration des Saales die Wand, auf welcher sich die genannten Figuren befanden, zu erhalten; darum wurden die Wandtheile, auf welchen die Figuren standen, ausgehoben und in das Museum gebracht. Die Ornamentation der Südwand des in Rede stehenden Saales, die Darstellung der unter kunstvollen, die Architektur des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts bekundenden Baldachinen stehenden „neun Helden“, ist ein hervorragendes Erzeugniß der Kölner Steinmetzkunst der angegebenen Zeit.

Das neue demokratische Element, welches 1396 an die Spitze der Stadt gelangte und mit dem konfiszirten Gute der ausgewiesenen edeln Geschlechter die Stadtkasse füllte

wollte den Beweis liefern, daß es nicht weniger Sinn für den Glanz und die Pracht der Stadt habe, als seine aristokratischen Vorgänger gehabt hatten. Die Rathsherren beschlossen darum im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, nördlich neben dem Hansesaale, auf dem Bauplatze eines alten Judenhauses, einen Anbau zu errichten und im Anschluß daran einen kolossalen prachtvollen Thurm aufzuführen, der zur Aufnahme der „städtischen Briefe und Waine" bestimmt sein sollte. Im Jahre 1414 wurde das Werk vollendet, und Kaiser Sigismund war der Erste, der diesen Prachtbau bestieg. Etwa hundert Jahre später wurde der Thurm einer gründlichen Reparatur unterworfen. Die Verfassung des Jahres 1396 hatte auch in den untern Räumen des Rathhauses eine Aenderung nothwendig gemacht. Für die durch den sogenannten Verbundbrief eingeführte Versammlung der „Vierundvierziger" war hier ein besonderes Berathungszimmer hergerichtet worden.

Nach der Vollendung des Thurmes und der Vierundvierzigerkammer war bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wenig für die Erhaltung des Rathhauses geschehen. Der alte hanseatische Saal drohte den Einsturz; das Portal, von welchem die Polizeigesetze verkündet zu werden pflegten, glich einer Ruine; die vom Hofe nach der zwischen dem Hansesaale und dem Thurme gelegenen „Prophetenkammer" (also genannt von den auf der nach dem Rathssaale führenden Treppe stehenden acht geschnitzten Prophetenfiguren) gehende hölzerne Treppe bot keinen sichern Aufgang mehr; der Platz zwischen dem Thurm und dem östlichen Anbau war eine „schmutzige, unfläthige" Kloake. Im Jahre 1540 entschloß sich der Rath, durchgreifende Reparaturen und verschiedene, den veränderten Verhältnissen entsprechende Neubauten am Rathhause vorzunehmen. Zuerst sorgte man dafür, den Eingang vom alten Markte aus gefälliger und gefahrloser zu machen. Die hölzerne Treppe wurde abgebrochen und an deren Stelle eine prachtvolle überwölbte Steintreppe aufgeführt. Der ganze Raum zwischen dem Thurme und der Mittwochsrentkammer mußte nun mit der neuen Treppe in Harmonie gebracht werden. Darum legte man beim Ausgang dieser Treppe in gleicher Ebene mit dem Rathhausplatz einen auf einem starken Gewölbe ruhenden überwölbten Gang an, der die Verbindung zwischen den beiden Rentkammern erleichtern sollte: der 18 bis 20 Fuß tiefer liegende Hofraum, den dieser Gang im Quadrat umschloß, wurde geebnet und mit Steinplatten belegt. Dieser Bau wurde ganz in dem eben aus Italien nach Deutschland gekommenen Stil der Renaissance, „auf antix", vom Steinmetzmeister Lorenz ausgeführt.

Nach der Marktseite stieß das Rathhaus an die Fremdenhalle, unter welcher sich das Leinen- und Flachskaufhaus befand. Im Jahre 1548 „überlegten die Rentmeister mit andern Herrn, weil auf oder an dem Rathhause kein Gemach war, wo man einiger fremder Herren Botschaft und der Fürsten Händel anhören und verhandeln mochte, und man stets in Klöster laufen mußte, auch wegen Feuersgefahr es nöthig war, das Kaufhaus auf dem Altenmarkt zu überwölben, daß man einen zierlichen Bau im Rathhause anfange, nämlich das Kaufhaus mit Gewölben versehe und von der Fremdenhalle bis an den Altenmarkt etliche Sprechkammern baue". Am 19. Februar 1549 wurden von Seiten des Rathes die betreffenden Vorlagen für diesen Neubau genehmigt und im April desselben Jahres schritt man zur Ausführung. Ueber dem prachtvollen, starken Gewölben des Kaufhauses erhob sich bald ein schöner, 38 Fuß langer und 40 Fuß breiter Saal. Auf Kapellenkirmes, auf St. Laurentiustag 1550 wurde dieser Saal dadurch eingeweiht, daß der „Burggraf unter dem Rathhause" die Herren Bürgermeister und mehrere Freunde und Verwandten darin bewirthete. Hier wurden bis zur Ankunft der Franzosen die Versammlungen des rheinisch-westfälischen Kreistages gehalten, bei besonderen Gelegenheiten große Festessen veranstaltet, Fürsten und Gesandte empfangen, und von hier aus wurde beim Regierungsantritt eines





neugewählten Kaisers die Huldigung der Kölner Einwohnerschaft entgegengenommen. Die Gobelins, welche auch nach seiner Restauration diesen Saal wieder schmücken werden, kamen im Jahre 1761 bei der Versteigerung der Hinterlassenschaft des Kurfürsten Clemens August in den Besitz der Stadt. Die ganze innere Ausschmückung des Saales wurde dem Charakter und den Figuren dieser Teppiche angepaßt. Auch diese geschmackvolle Dekoration ist beim Umbau gewissenhaft geschont und erhalten worden. Die Façade dieses Baues wurde im Jahre 1591 vollständig umgebaut und in der Weise aufgeführt, wie sich dieselbe bis zu ihrer Abtragung im Jahre 1870 erhalten hatte.

Sobald die Neubauten an der Ostseite vollendet waren, wurde auch zur Restauration des Portales geschritten. Das Portal befand sich schon seit längerer Zeit in so desolatem Zustande, daß man Bedacht nahm, die Morgensprache, die man von hier zu verkünden pflegte, an einem andern Orte vornehmen zu lassen. Im Jahre 1567 beschloß der Rath, den Umbau des Portales in Angriff zu nehmen. Dieser Beschluß kam aber erst zwei Jahre darauf zur Ausführung. „Die Herren Rentmeister ließen durch den Meister Fechnich einen andern Plan anfertigen und beschlossen, die untersten Pfeiler von Namürer Stein aufführen zu lassen. Kölner Steinmetzen wurden nach Namür geschickt, um an Ort und Stelle die Steine aus den Gruben zu arbeiten". Zu der Treppe wurde Niedermendiger Stein verwendet; die obern Theile wurden aus dem weichen, schnell verwitternden Weibern-Stein gebaut. Daher kam es, daß sich bald recht bedeutende Reparaturen als erforderlich herausstellten. Im November 1617 „zeigte der Bürgermeister Hardenrath an, daß der Stadtsteinmetz einen Balkon, wie der Obertheil des Portals, der zum Theil ruinös, mit neuem Gewölbe zu verfertigen abgerissen habe." Der Rath beschloß, den Bau nach dem vorgelegten Plane ausführen zu lassen.

Damit auch das 18. Jahrhundert mit seinem Zopf seinen Repräsentanten am Rathhause habe, wurde im Jahre 1734 die Prophetenkammer im Geschmack und Stil der damaligen Zeit umgebaut. Die aus dem 15. Jahrhundert herrührende Treppe mit den schönen aus Holz geschnitzten Propheten-Figuren wurde beseitigt und durch eine neue ersetzt; an der Ostseite der Kammer wurde ein marmorner Kamin angebracht, und die Wände erhielten durch den Pinsel des Bonner Hofmalers Mesqueda einen Schmuck in großen allegorischen Darstellungen. In welcher Weise der große Saal an der Marktseite umgebaut wurde, haben wir bereits gesehen.

In neuerer Zeit ging das altersgraue Rathhaus dem raschen, gänzlichen Verfall mit Riesenschritten entgegen. Es that im höchsten Grade Noth, dem traurigen, bedrohlichen Zustande mit geschickter Hand ein Ziel zu setzen, die architektonisch wie kunstgeschichtlich hervorragenden Bautheile vor völligem Zusammenstürzen zu bewahren und für die Sitzungen der städtischen Vertretung sowohl wie für die zahlreichen Bureaux der städtischen Verwaltung geeignete Räume herzurichten. Man mußte der Frage näher treten, ob der alte, historisch so merkwürdige Bau seinem Schicksale überlassen und ein neues Rathhaus errichtet werden sollte, oder ob es rathsamer sei, den alten Bau durch eine gründliche Restauration und einen theilweisen Umbau für die Gegenwart einzurichten. Mit anerkennenswerther Pietät für den alten Bau, der mit der denkwürdigen Geschichte der Stadt Köln so eng zusammenhängt, entschied sich die Gemeindevertretung für die letztere Alternative, und der Stadtbaumeister Baurath Raschdorff, der durch die gelungene Wiederherstellung des Gürzenich seine glänzende Befähigung für eine solche schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe bewährt hatte, erhielt den Auftrag, die Pläne für eine durchgreifende Restauration zu entwerfen. Der Baumeister war angewiesen, darauf Rücksicht zu nehmen, daß die Wiederherstellung nach Maßgabe der städtischen Finanzen nur schrittweise vor und nach

vorgenommen werden sollte. Der Grundgedanke des Raschdorff'schen Projektes war, daß der Mittel- oder Hansa-Bau als der Haupttheil des westlich gelegenen Komplexes ausgezeichnet hervortreten und nach Außen einen seiner Bedeutsamkeit entsprechenden Ausdruck erhalten sollte. Zuerst wurde das sogenannte Plasmann'sche Haus in der Judengasse in Angriff genommen und zur Aufnahme verschiedener Büreaux hergerichtet. Dieser Bau charakterisirt sich sofort als ein untergeordneter Nebenbau; er ist niedriger angelegt als der in jeder Beziehung hervorragendere Mittelbau und bekundet in Allem bescheidenere Verhältnisse.

Darauf schritt man zur Herstellung des großen Mittelbaues mit dem Hansesaale als der Perle des ganzen Rathhauses. Bei der Wiederherstellung des letzteren kam es darauf an, genau festzustellen, welche Farben und Dekoration die unter gothischen Baldachinen stehenden Figuren der „neun Helden" gehabt hatten. Nach spärlichen, aber zuverlässigen Indicien gelang diese Feststellung, und sämmtliche Figuren erhielten dieselbe Gold- und Farbenpracht, womit sie von der Hand des ursprünglichen Meisters geschmückt worden. Es schien zweckmäßig, bei der Frage über die Art der Dekorirung des Hansesaales wie auch des Treppenhauses sich nicht lediglich auf bloßes Ornament zu beschränken, sondern auch die geschichtliche Bedeutung des Rathhauses mit in Rücksicht zu nehmen. Man entschloß sich, diesen Rücksichten durch Anbringung einer Reihe von Wappen Rechnung zu tragen. Im Treppenhause sollten vornehmlich die äußern und im Hauptsaale die innern Beziehungen der Stadt Köln zum Ausspruch kommen. In Bezug auf ihre äußern Verhältnisse ließ die Stadt Köln durchgehend Rücksichten auf ihre Handels-Interessen maßgebend sein: darum schien es geboten, neben dem Wappen der Stadt selbst das Wappen des hanseatischen Bundes, auf welchem die Hauptbedeutung des Kölner Handels ruhte, an bevorzugter Stelle anzubringen. Der Gesammtbund der Hansa besaß kein Wappen, darum wurde das Wappen des Kontors von Brügge, wo die Kölner fast unumschränkte Herren waren, genommen. Die andern Wappen, die sich in einem unmittelbar unter der Decke hergehenden Fries angebracht finden, sind die Wappen solcher Fürstenthümer und Städte, mit welchen Köln entweder in Landfriedensbündniß zum Schutz des Handels gestanden, oder mit welchen es besondere Schutz- und Handelsverträge geschlossen hatte, oder welche mit ihm zu dem Kölnisch-Hanseatischen Drittel gehörten. Die acht Propheten, welche auf ihren Konsolen die Wandflächen des Treppenhauses schmücken, haben zwar keine Beziehung zum Handel und zu den äußern Verhältnissen der Stadt; aber sie hatten früher Beziehung zu dem eigentlichen Rathssaale, zu welchem das Treppenhaus führt. Diese Propheten nämlich standen, wie schon gesagt, in der reichsstädtischen Zeit in dem Vorsaale vor der Rathskammer auf der Treppe, welche zum Sitzungssaale führte. Die einzelnen Rathsherren waren verpflichtet, beim Eintritt in den Rathsaal die auf die zur Leitung von öffentlichen Angelegenheiten nöthigen Tugenden und Eigenschaften bezüglichen Sprüche zu lesen und zu beherzigen, welche sich auf den von diesen Propheten getragenen Spruchbändern befanden.

Der hanseatische Saal macht auf den Eintretenden in seiner jetzigen Pracht und Schönheit einen überwältigenden Eindruck. Die Originalität des ganzen Saalbaues, das richtige Verhältniß in allen Details, die Großartigkeit der südlichen Figurenwand, die Farbenpracht des ganzen dekorativen Schmuckes, die Schönheit der Teppichmuster auf den Wandflächen, der magische Eindruck der in altem Stil ausgeführten Glasmalereien, alles dieses vereinigt sich, um eine ergreifende, bezaubernde Wirkung auf den Beschauenden auszuüben. Nur ist zu bedauern, daß diese Wirkung jetzt dadurch beeinträchtigt wird, daß man sich aus reinen Zweckmäßigkeitsgründen veranlaßt gesehen hat, den Saal durch eine Holzwand in zwei Säle zu scheiden. Was den Grundgedanken anbelangt, welcher bei der malerischen

Ausschmückung dieses Saales maßgebend gewesen ist, so sollten durch die hier angebrachten Wappen, wie schon gesagt, die inneren Beziehungen der Stadt Köln veranschaulicht werden. Die in den einzelnen Fenstern angebrachten Wappenschilder in gebranntem Glase sollen an die Staaten, Fürstenhäuser und Fürsten erinnern, welche auf die Entwickelung der städtischen Verhältnisse von entscheidendem Einflusse gewesen sind und die Stadt mit besonderen Privilegien und Freiheiten begabt haben. Es soll durch diese Wappenschilder an den ganzen Verlauf der Kölner Geschichte während fast zweier Jahrtausende erinnert werden. Die Wandflächen zeigen die Wappen der alten fünfundvierzig Geschlechter, welche vor der Revolution von 1396 ein Anrecht auf die Besetzung der Stühle des im hanseatischen Saale sitzenden engen Rathes hatten und bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert hinein die Schöffenstühle aus ihrer Mitte besetzten. Die Holzdecke des Saales zeigt in den unteren Reihen die Wappen aller der Geschlechter, welche vom Jahre 1396 an bis zum Zusammenbruch des deutschen Reiches der Stadt Köln regierende Bürgermeister gegeben haben. In den oberen Reihen zeigen sich die Wappen der zweiundzwanzig Zünfte, welche durch den sogenannten Verbundbrief mit zur Regierung der Stadt berufen wurden und bis 1794 den größten Theil der Rathsherren aus ihrer Mitte auf das Bürgerhaus entsendeten.

Nach Vollendung des westlichen Haupttheiles des Rathhauses wurde der Thurm in Angriff genommen. Dieses Prachtwerk gothischer Baukunst war im Jahre 1414 vollendet worden. Das Dach war bis zur höchsten Spitze rundum mit zierlichen kleinen Thürmchen umgeben und das ganze herrliche Bauwerk erfreute sich hierdurch eines schönen, harmonischen Abschlusses. Um den Fuß des Daches zog sich eine mit Zinnen und Fialen versehene Hausteingalerie, die am Ende des vorigen Jahrhunderts niedergelegt und durch ein glattes Schiefergesims ersetzt wurde. Die Unkenntniß und Geschmacklosigkeit, die meist da, wo sie erhalten und restauriren sollte, nur zu entstellen und zu zerstören verstand, hat kein Bedenken getragen, die verwitternden Ornamente des Rathhausthurmes mit Hammer und Brecheisen abzuschlagen, statt sie auszubessern und zu befestigen. Der massiv aus Quadern erbaute Thurm hatte von der Sohle bis zur Dachgalerie zwischen allen Fenstern schmucke Statuen, auf burlesken, hin und wieder etwas obscönen Kragsteinen, unter schönen, kunstreichen Baldachinen. Bis zum vierten Stock erhoben sie sich paarweise in schönen Verhältnissen über einander. Als einzelne dieser Figuren zu verwittern begannen und ganz oder theilweise von ihren Postamenten herabfielen, hatte man nichts Eiligeres zu thun, als das Leben der Vorübergehenden zu sichern und die Thurmstatuen sammt und sonders zu entfernen. Mit Ausnahme dieses figuralen Schmuckes ist der Thurm jetzt wieder in seiner alten Pracht hergestellt. Mit ängstlicher Sorgfalt wurde vom Stadtbaumeister Raschdorff das Alte studirt, hergestellt und ergänzt; absolut neue Theile, wie die oberste Stein-Galerie und der prachtvolle Thurmhelm mit seinem in Blei getriebenen architektonischen Schmuck, lehnen sich an Darstellungen auf alten Kupferstichen an. Mit Recht kann der Kölner wieder auf den Rathhausthurm stolz sein.

Endlich schritt man zum Neubau des östlich gelegenen Theiles nach dem Altenmarkte hin. Es war nicht möglich, die aus dem Jahre 1591 stammende Façade in einzelnen Theilen zu erhalten und dennoch dem Ganzen ein gefälliges Ansehen zu geben. Darum mußte diese Façade bis zum großen Balkon niedergelegt und nach einem ganz neuen Plane wieder aufgeführt werden. Dieser von Raschdorff entworfene Plan bekundet im Ganzen wie im Detail den originalen Gedanken des Meisters, ohne den engen geistigen Anschluß an den niedergelegten aufzugeben. Er stützt sich auf die alte Renaissance-Architektur in allen wesentlichen Theilen, ohne sie gerade ängstlich nachzuahmen, zu ergänzen oder wieder herzustellen. Im Vergleich zu dem niedergelegten Bau ist die neue Façade ungemein

reicher, zierlicher, leichter und geschmackvoller; das eigentlich Charakteristische des alten Baues ist erhalten, ohne neuen Gedanken und Formen hindernd in den Weg zu treten. Die neue Façade bewegt sich in den schönen Formen der älteren, ohne neue reizende Zuthaten zu verschmähen. Die Gruppirung der Architektur-Masse ist ungemein günstig und glücklich. In der oberen Etage zieht sich durch die ganze Frontlänge ein vier Fuß hoher Medaillon-Fries, der mit fünfzehn Kaiserköpfen verziert ist. Bei der Auswahl der Kaiser hat man vornehmlich den Umstand entscheidend sein lassen, daß vor allem diejenigen Kaiser in diesem Fries zur Darstellung kommen sollten, welche die Stadt Köln mit wichtigen Privilegien bedacht haben. So wurden Karl der Große, Heinrich IV., Friedrich I., Otto IV., Friedrich II., Rudolf von Habsburg, Adolf von Nassau, Ludwig der Baier, Karl. IV., Ruprecht von der Pfalz, Sigismund, Friedrich IV., Karl V., Karl VII. und Joseph II. gewählt. Von den meisten dieser Kaiser ruhen die Original-Privilegienbriefe, einzelne mit goldener Bulle, noch im städtischen Archiv. Diese Medaillons sind theilweise vom Bildhauer Hansmann, theilweise vom Bildhauer Fuchs angefertigt. In den Hauptfensterpfeilern der ersten Etage sind in besonderen Nischen unter schmucken Baldachinen die sieben Fuß hohen, von der Meisterhand des Professors Mohr ausgeführten Standbilder der Kaiser Otto I. und Maximilian I. angebracht. Diese beiden Standbilder in ihrer edlen Haltung, genialen Auffassung und hohen künstlerischen Vollendung, bekunden auf's Neue die hervorragende Befähigung des ausführenden Meisters. Kaiser Otto I. hat die Grundlage für die spätere Größe Kölns gelegt, und der Gedanke, sein Andenken durch ein Standbild am Rathhause zu ehren, muß in vollem Maße gebilligt werden. Auch die Person des Kaisers Maximilian I, der wiederholt der Stadt seinen Besuch machte, sich die Beilegung der Streitigkeiten zwischen der Bürgerschaft und dem Erzbischofe angelegen sein ließ und den Hackeney'schen Hof am Neumarkt zu erbauen befohlen, mußte als im hohem Grade für das zweite Standbild geeignet erscheinen. In der Fortsetzung der Fensterpfeiler, auf denen diese Standbilder angebracht sind, so wie auf den andern freien Flächen befinden sich äußerst anmuthige und geschmackvolle Ornamentionen; einen angenehmen Eindruck machen die kleinen Engel, welche die mit Jahrzahlen versehenen Schilder tragen. In den Fronten der beiden obern Giebelfenster zeigen sich in Basrelief die Kölnischen Wappenhalter in voller Rüstung mit dem städischen Banner; an den Seiten dieser Giebel stehen zierliche Karyatiden. Diese verschiedenen Skulpturen sind von Hansmann, Evers, Gartzen und Rahms angefertigt.

Die Marktfaçade des Kölner Rathhauses gehört zu den schönsten Façaden, welche in der Architektur der Renaissance erbaut worden sind, es wird schwer halten, einen Bau zu finden, dessen Hauptfronte mit der Marktseite unseres Rathhauses rivalisiren könnte.

Dr. Ennen.

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

Wien, Anfang Mai 1872.

Rechnet man die deutsche Ausstellung vom Herbst 1868 mit ein, so ist es das fünfte Mal, daß die Wiener Künstlergesellschaft uns in ihren Räumen zu einer größeren Bilderschau versammelt. Im nächsten Jahre wird der Weltausstellungs-Magnet im Prater Alles dorthin locken und das Künstlerhaus leer stehen. Die jetzige Ausstellung bildet also gewissermaßen den Abschnitt der ersten Olympiade unseres modernen Ausstellungswesens und fordert zu einem Ueberblick der Leistungen und Folgen heraus, welche die neue Institution zu Tage gefördert hat.

Im Ganzen und Großen darf das Werk der Genossenschaft gewiß als ein gelungenes und für das Kunstleben Wiens höchst förderliches bezeichnet werden. Schon die neuen schönen Ausstellungsräume, welche das Künstlerhaus gewährt, sind ein großer Gewinn. Die Beschränkung der Ausstellungszeit auf wenige Monate, das Fernhalten localpatriotischer Exclusivität und eine mit anerkennenswerther Strenge vorgehende Jury — an der man ganz neuerdings glücklicherweise erfolglos zu rütteln versuchte — wirken ebenfalls günstig ein. Das Uebrige thut der großstädtische Zuschnitt des Lebens und der fördernde Einfluß, den die stete Berührung mit demselben auf das künstlerische Streben und Schaffen ausüben muß.

Allerdings liegt in dieser innigen Wechselwirkung zwischen Leben und Kunst für die letztere auch manche Gefahr, vor Allem die: gar leicht zu einer bloßen Dienerin des Tages und seiner Mode herabgewürdigt zu werden. Das darf nicht sein; und es zu verhindern, ist in erster Linie die Pflicht der Schule; sie dabei zu unterstützen, durch Aufträge und ein humanes Walten in allen Dingen der Kunst, die Pflicht der Gemeinde, der Kirche, des Staates. Wir verkennen nicht, was alle diese Faktoren neuerdings zur Förderung der künstlerischen Interessen geleistet haben. Die großartige architektonische Entwickelung der Stadt drängt sie dazu, und an Mitteln ist gottlob kein Mangel. Nichtsdestoweniger bleibt es leider wahr, daß gegenwärtig nur die kleine und die dekorative Kunst bei uns in rechter Blüthe stehen, die monumentale und ideale dagegen krankt und hinsiecht. Wenn einmal die großen architektonischen Werke, an deren Ausführung jetzt endlich Hand angelegt wird, wirklich dastehen werden, wenn es einmal gilt, die Museen, das Parlamentshaus, die Universität in würdiger Weise künstlerisch auszustatten, dann wird hoffentlich auch bei uns für die historische Kunst monumentalen Stils die Zeit der Prüfung vorüber sein. Gegenwärtig wird fast Alles, was hier an monumentalen Werken entsteht, schon durch die schlechten Preise zur Handwerksmäßigkeit herabgedrückt; wir kennen treffliche Historienmaler, die für Prachträume Fresken zu 100 Gulden das Stück malen müssen, und Altarwerke mit lebensgroßen Figuren, für die wenig mehr als das Doppelte gezahlt wird! Und das in einer Zeit und an einem Orte, wo man die Werke der Cabinetsmalerei — selbst solche von ganz ephemerem Werth — mit Gold aufwiegt, und wo für Alles, was zum Schmuck und zur Verfeinerung des Lebens dient, ein so lebhafter und hochentwickelter Sinn vorhanden ist.

Wie die früheren Ausstellungen, so ist auch die jetzige wieder angefüllt mit Belegen für diese Wahrnehmung. Im Gebiete der Malerei liegt keine einzige Schöpfung historischen Stils vor, die sich eines durchschlagenden Erfolgs zu erfreuen hätte. Bilder, wie die „Madonna“ von Joseph Neugebauer frappiren durch ihre Seltenheit und eine gewisse schlichte Derbheit der Erscheinung, so wenig tieferen Reiz sie auch zu üben im Stande sind. Die „Sirenen“ von Professor Karl Blaas interessiren uns als ein gelungener Fluchtversuch aus der Bataillenmalerei in die homerische Welt. An Graef's Kartons für die Aula der Königsberger Universität gehen wir achtungsvoll vorüber.

Feuerbach, der es wenigstens zu Wege bringt, die Frage des großen Stils wieder mit Geist in Diskussion zu ziehen, und neue Wege zu hoffentlich doch noch voll und rein sich ihm offenbarenden Zielen wandelt, er fehlt diesmal; und auch die Rahl'sche Schule, aus deren Mitte eine der tüchtigsten und rührigsten Kräfte, August Eisenmenger, kürzlich an unsre Akademie berufen worden ist, sehen wir durch kein in's Gewicht fallendes Werk vertreten.

Mit der Plastik steht es nicht viel besser. Das dringende Bedürfniß, ihr durchgreifend aufzuhelfen und der dekorativen Rohheit und Schablonenmäßigkeit einen Damm entgegen zu setzen, hat vor Kurzem auch auf diesem Gebiete zu der Berufung zweier bewährter jüngerer Meister an die Wiener Akademie geführt. Aber Keiner von Beiden, weder Kundmann noch Zumbusch, sind im Künstlerhause repräsentirt. Dagegen bietet uns Eduard Müller in Rom die erwünschte Gelegenheit zur Anschauung dreier seiner ausgezeichneten Marmorwerke. Schon die lebensvolle Art der Technik, die dem edlen Stoff all seinen feinen Reiz abzugewinnen versteht, ohne deshalb in das raffinirte Virtuosenthum so mancher moderner Italiener zu verfallen, macht die Arbeiten Müller's ungemein anziehend. Unser Gefallen wird aber nicht nur durch diesen äußerlichen Vorzug festgehalten. Der Meister weiß den gegebenen Stoff geistig zu durchdringen, er löst die Aufgabe neu, und sei sie auch noch so alt, wie z. B. die Darstellung eines Satyrkopfes, bei dem er sich nur in der Dimension vergriffen hat. Die Alten würden den isolirten Kopf eines dienenden Wesens aus dem bakchischen Kreise schwerlich ohne Noth kolossal gebildet haben. Des Gottes wohl, aber eines Satyrs nicht! Es sei denn, daß eine bestimmte Rücksicht auf den gegebenen Raum oder dergl. dazu drängte. Abgesehen von diesem Bedenken haben wir aber an dem Kopf mit seiner schalkhaften Fröhlichkeit unsre herzliche Freude. Weniger behagt uns in Konception und Ausführung das „nach dem Erwachen" sich reckende Mädchen, eine nackte, stehende, in frischer Jugendschönheit prangende Gestalt, die mit hinübergeworfenem Kopf und ausgestrecktem linkem Arm soeben dem Schlummer sich entwindet. Bei aller Feinfühligkeit in Beobachtung und Wiedergabe des dargestellten Moments finden wir das Motiv denn doch etwas zu genrehaft, ferner das horizontale Herausragen des linken Arms plastisch nicht glücklich und auch die Zeichnung des Körpers nicht frei von Mängeln. Ganz außerordentlich schön ist dagegen die Büste eines „Mädchens aus Nettuno", wenn auch ihr Ausdruck schon das Gebiet des Malerischen streift. Die Porträtbüsten von J. Kopf in Rom stehen hinter dem Werke Müller's zurück, während Kopf's Gruppe eines Kindes, das einen Fuchs an sich preßt (ein Pendant zu des Boëthos Knaben mit der Gans), sich an Frische der Erfindung und Schönheit der Form dem Besten dieser Art an die Seite stellen darf. Unter den sonstigen statuarischen Werken sind mit Auszeichnung zu nennen: die vier fein und kräftig behandelten Statuetten (Modelle) von A. Benk für das Hauptportal der Votivkirche, das hübsche Brunnenfigürchen von A. Schmidtgruber, die sinnig erfundenen Gruppen von Professor König, zur Ausführung für dekorative Zwecke bestimmt, endlich die Porträtbüsten von Déloye, Tilgner und S. Beer (Tegetthoff).

Wenn schon in der Plastik sich Porträt und Genre in den Vordergrund drängen: wie sollte dies nicht in noch weit höherem Grade bei der Malerei der Fall sein, deren Mittel sie so ungleich mehr zum Erfassen des Individuellen, Zufälligen und Vorübergehenden befähigen, als die auf das Allgemeine, Dauernde und Normale gerichtete Plastik! Aber es ist eigenthümlich, zu sehen, daß das Gesetz der Stilverschiebung (wenn es erlaubt ist, der vergleichenden Sprachwissenschaft dieses Wort nachzubilden) sich auch in der Porträt- und Genre-Malerei in analogem Sinne geltend macht, wie auf so manchen anderen Kunstgebieten. Die Plastik wird malerisch, die Historie genrehaft. Das Porträt droht zum Kostümbild sich auszuwachsen und die Genremalerei sinkt zum Stillleben herab.

Wenn wir im Zusammenhange dieser Betrachtung die beiden hervorragendsten Erscheinungen nennen, welche die Ausstellung im Genre- und Porträt-Fache darbietet, nämlich Eduard Charlemont und Heinrich v. Angeli, so soll damit dem relativen Werthe derselben nichts genommen, sondern nur die allgemeine Richtung, wie sie sich hier beobachten läßt, gekennzeichnet sein. E. Charlemont ist unstreitig das bedeutendste Talent, welches die jüngere Wiener Schule seit Pettenkofen im Genrefach aufzuweisen hat. Schon als Knabe in einem Mädchenpensionat als Zeichenlehrer thätig, kam er blutjung an die Wiener Akademie zu Ed. Engerth und trat dann in das Atelier Makart's,

zunächst als dessen Gehülfe ein, um sich bald zu der Stellung eines von Jenem als ebenbürtig hochgeachteten und selbständig schaffenden Künstlers emporzuarbeiten. Das Bildchen, welches ihn auf der Ausstellung repräsentirt (Eigenthum des Fürsten Hohenlohe), stellt zwei Antiquare dar, die in ihrem mit Kunstwerken und Geräthen aller Art vollgestopften Zimmer die Echtheit eines ägyptischen Smalte-Figürchens prüfen. Die Ausführung der auf Tischen, Stühlen, Gestellen, Schränken herumstehenden und herumliegenden Antiquitäten, Waffen, Kästchen, Skulpturen, Teppiche, Bücher u. s. w. zeugt von einer staunenswerthen Beherrschung der malerischen Technik, und das Ganze hat dabei eine so geschlossene und durch die goldige Tiefe des Gesammttones dem Auge so wohlthuende Wirkung, daß keines der zahlreichen, mit minutiöser Genauigkeit ausgeführten Details in vordringlicher Weise sich geltend macht. Das mindeste Interesse haben die beiden Figuren; sie erscheinen wie später dazu gemalt; so entsteht der Eindruck, den wir eben mehr als den des Stilllebens als des Genre's bezeichnen müssen. Charlemont hat aber ohne Zweifel die Kraft in sich, um sich von der quietistischen Sonntagnachmittagsmalerei, in der so manche unsrer jungen Talente befangen sind, nicht umstricken zu lassen. Ein herzhafter Griff in's volle Menschenleben! Menzel sei das Vorbild! Und wir werden von unserem jungen Wiener Meister Wunderdinge sehen.

Angeli, der in den letzten Jahren seine Haupterfolge im Genrefach erzielte, ist dies Mal nur durch das lebensgroße Porträt einer Dame in Schwarz repräsentirt, das im großen Saal den Ehrenplatz behauptet. Es liegt viel feiner und vornehmer Sinn im Arrangement und in der Farbenwahl dieses anziehenden Frauenbildnisses; die malerische Behandlung zeigt vornehmlich im Kostüm und im sonstigen Beiwerk, wie in der von Blumen umrankten Balustrade, dem Teppich und dem geschnitzten, gelb überzogenen Sessel, eine Freiheit und Breite des Vortrags, deren sich kein alter Holländer oder Spanier zu schämen brauchte. Aber den vollen Eindruck der Persönlichkeit erhalten wir nicht. Der Ausdruck des Kopfs, die kokette Wendung der Gestalt und die unschön bewegten Hände geben der Erscheinung etwas von dem ephemeren Charakter eines Modebildes und rauben ihr dadurch den Anspruch auf nachhaltige Wirkung, wie sie nur die ganze, bis in's Mark erforschte Menschennatur zu erzeugen im Stande ist. *

(Schluß folgt.)

Das deutsche Gewerbemuseum in Berlin.

Durch ein Versehen, eine Saumseligkeit, die mir erst eben auf- und einfällt, ist der vorjährigen Generalversammlung unseres Gewerbemuseums nicht Erwähnung geschehen, und doch war sie wichtig genug, um erwähnt zu werden. Handelte es sich doch um eine ganz erhebliche Statutenveränderung, die sehr zum Vortheil des Institutes war: Zur hundertjährigen Geburtstagsfeier König Friedrich Wilhelm's III. — 3. August 1870 — hatte die Stadt Berlin beschlossen, eine Stiftung — Friedrich-Wilhelm-Stiftung — ins Leben zu rufen, welche zur Förderung der modernen Kunstindustrie dienen sollte. 100,000 Thaler sollten als ein beständiger Fonds niedergelegt, und die Zinsen davon — unter gewissen Bedingungen und Voraussetzungen auch Theile des Kapitals selber — durch das deutsche Gewerbemuseum für dessen Zwecke verwendet werden. Die Statutenveränderung des Vorjahres nun hatte vorwiegend den Zweck, diese großartige Zuwendung anzunehmen und in Anbetracht derselben zu bestimmen, daß fortan der Oberbürgermeister von Berlin, der Vorsteher der Stadtverordnetenversammlung und der städtische Schulrath für das höhere Schulwesen (oder deren Selbstvertreter) dem bisher aus 15 Personen bestehenden Vorstande des Gewerbemuseums hinzutreten sollten. Dies ist im Oktober v. J. geschehen, und im Laufe des November sind 3750 Thaler zur Kasse des Gewerbemuseums von Seiten der Stadt abgeführt worden. Charakter und Einrichtungen des Gewerbemuseums sind durch diese Stiftung und die Konsequenzen ihrer Annahme in keiner Weise berührt oder verändert.

Bei der diesjährigen Generalversammlung handelte es sich nach Abwickelung der gewöhnlichen laufenden Geschäfte (Anhörung des Verwaltungsberichtes für das Jahr 1871, Neu-

— dem Ergebniß nach Wieder- — wahl von fünf statutenmäßig ausscheidenden Vorstandsmitgliedern, sowie Bestätigung eines vom Vorstande kooptirten Stellvertreters für ein nach außerhalb gezogenes und deßhalb ausgetretenes Vorstandsmitglied, Berichterstattung und Wahl — d. h. natürlich Wiederwahl — des Prüfungsausschusses) um eine ähnliche, aber bei weitem wichtigere und einschneidendere Beschlußfassung. Wiederum lag ein vom Vorstande gestellter Antrag auf Statutenänderung und zwar in folgender Fassung vor:

Der Vorstand des deutschen Gewerbemuseums beantragt:

Die Generalversammlung wolle unter der Voraussetzung, daß die Königliche Staatsregierung sich dem Vorstande des Vereins gegenüber verpflichtet:

a) zur Unterbringung des Gewerbemuseums sobald als möglich auf alleinige Kosten des Staates ein geeignetes Gebäude zu beschaffen und dem deutschen Gewerbemuseum zu übereignen,

b) zur Unterhaltung des Museums und des zu a. erwähnten Gebäudes einen jährlichen Zuschuß von achtzehntausend Thalern, zahlbar in Quartalsraten pränumerando und beginnend mit dem 1. Januar 1873 zu gewähren,

c) dem deutschen Gewerbemuseum das Eigenthum an sämmtlichen im Besitze desselben befindlichen, dem Staate zugehörigen kunstindustriellen Gegenständen mit Ausschluß derjenigen der Königlichen Porzellanmanufaktur, ferner an der Minutoli'schen und der Hahnemann'schen Sammlung*) zu übertragen,

d) diejenigen acht Mitglieder des auf neunzehn Mitglieder zu vergrößernden Vorstandes, deren Ernennung sich die Königliche Staatsregierung bei Uebernahme der Verpflichtungen ad a bis c vorbehält, zunächst aus der Zahl der von der Generalversammlung der Mitglieder gewählten und fungirenden Mitglieder zu wählen, —

beifolgenden revidirten Entwurf der Satzungen des deutschen Gewerbemuseums zum Beschluß erheben und genehmigen, daß die Bestimmungen dieses Entwurfs seinem ganzen Inhalte nach als Satzungen des deutschen Gewerbemuseums mit dem Zeitpunkte der erfolgten Eingehung der Verpflichtungen ad a bis d in Stelle der bisherigen Satzungen in Geltung und Wirksamkeit treten. —

Die eingetretenen Veränderungen sind folgende: Der seit vorigem Jahre aus 18 Personen bestehende Vorstand wird auf 19 Mitglieder erweitert, von denen 3 — laut der früheren Vereinbarung — von den Gemeindebehörden der Stadt Berlin bestellt, die übrigen aber zu gleichen Theilen von den Staatsbehörden und von den Mitgliedern des Museums erwählt werden. Die 8 Vertreter der Letzteren im Vorstande führen ihr Amt zwei Jahre — statt bisher drei — und alljährlich wird die Hälfte (4) — statt bisher ein Drittel (5) — neu gewählt, wobei Wiederwahl der Ausgeschiedenen zulässig bleibt.

Der § 10 (von den Pflichten des Vorstandes) hat folgende Erweiterung erfahren: Der Vorstand „ernennt zur Führung der Geschäfte und zur Vertretung nach außen einen Direktor. Letzterer stellt im November jeden Jahres den Etat für das nächste Geschäftsjahr auf und legt ihn dem Vorstande zur Genehmigung vor. Der Vorstand legt den so genehmigten Etat der Staatsregierung zur Bestätigung vor. Zur Gültigkeit von Beschlüssen über Ankäufe und Veräußerungen von Grundstücken, sowie über Veräußerungen und Vertauschungen von Sammlungsgegenständen ist die Genehmigung der Staatsregierung erforderlich. Am Schlusse jedes Verwaltungsjahres, welches vom 1. Januar bis 31. Dezember läuft, hat der Direktor einen Geschäfts- und Kassenbericht zu machen und solchen spätestens im Laufe des März dem Vorstande vorzulegen, von welchem er an den Prüfungsausschuß (§ 12) geht."

§. 11 (von der Generalversammlung) bestimmt u. a.: Beschlüsse über Statutenveränderungen „bedürfen (außer der ordnungsmäßigen Anmeldung und Zweidrittelmajorität der Generalver-

*) Diese — aus keramischen Erzeugnissen bestehend und von seltenem Reichthum — ist jüngst von ihrem Begründer, dem königlichen Kammermusikus Hahnemann, auf Staatskosten angekauft worden und damit einerseits vor der Zersplitterung und der Wanderung ins Ausland bewahrt, andererseits für die heimische Industrie als eine unerschöpfliche Fundgrube von Vorbildern zugänglich gemacht.

sammlung) zu ihrer Gültigkeit der Genehmigung der Staatsregierung, auch wenn die Gesetze eine solche Genehmigung an und für sich nicht erfordern sollten".

In § 12 (vom Prüfungsausschuß) heißt es: „Zur Prüfung des Geschäfts- und Kassenberichts (§ 10) wird ein Prüfungsausschuß von drei Personen gebildet. Zwei derselben werden von der Staatsregierung ernannt, der dritte, sowie ein Stellvertreter desselben wird von der Generalversammlung gewählt .... Nach der Revision des Berichts und der Rechnung ist letztere nebst dem Protokoll der Staatsregierung vorzulegen, welche nach Maßgabe der Gesetze die Revision durch die Oberrechnungskammer herbeiführen wird. Erst nach Erledigung der etwa von dieser zu erhebenden Erinnerungen gelangt dieselbe zur Berichterstattung durch den Prüfungsausschuß und zur Kenntniß an die Generalversammlung. Der Staatsregierung steht das Recht zu, regelmäßig wiederkehrende, sowie außerordentliche Kassen-Revisionen vorzunehmen".

Im Schlußparagraphen ist — wie üblich — von den Formalien einer Auflösung des Vereins die Rede. Nachdem dem Vorstande für den Fall die Verpflichtung auferlegt ist, die schwebenden Geschäfte abzuwickeln und die Verbindlichkeiten der Gesellschaft zu lösen, geht es fort: „Das Gebäude sowie das gesammte Inventar und alle vorhandenen Sammlungen einschließlich der Bibliothek fällt an den Staat, der darüber Bestimmung treffen wird, welcher dem Zwecke nach ähnlichen Anstalt diese Gegenstände überwiesen werden. Jedoch ist, falls bis zur Auflösung eine Aufwendung des Kapitals der städtischen Friedrich-Wilhelm-Stiftung stattgefunden hat,*) der Stadtgemeinde Berlin zuvörderst diese Aufwendung aus den vorhandenen Fonds zu erstatten. Sind außer den dem Staate anheimfallenden Baulichkeiten, Inventarienstücken und Sammlungen keine Vermögensobjekte vorhanden, so erfolgt die Befriedigung der Stadtgemeinde im Wege einer besonderen Vereinbarung der Stadtgemeinde mit der Staatsregierung und dem Vorstande." —

Dies sind die Neuerungen**), die in der Generalversammlung vom 30. April einstimmig (eine dissentirende Doppelstimme wurde bei der Abstimmung nicht zur Geltung gebracht) angenommen worden sind. (Es mag mir — um etwaigen Mißdeutungen des Folgenden vorzubeugen — gestattet

*) Die Stadt Berlin verwaltet nämlich das Kapital dieser Stiftung selbst und führt nur die Zinsen an die Kasse des Gewerbemuseums ab, doch ist in den Statuten derselben — wie bereits oben im Text angedeutet — auch die Möglichkeit einer Verwendung des Kapitals (zu Bauten u. s. w.) vorgesehen.

**) Die sonstigen, mehr formellen Aenderungen lasse ich auf sich beruhen. Es war von ihnen auch in der Generalversammlung nicht die Rede, da den Mitgliedern die Vorlage erst spät am Vorabende, größtentheils sogar erst am Morgen der Sitzung zugegangen, und es daher nur sehr wenigen möglich gewesen war, den neuen Statutenentwurf mit dem gültigen Statut zu kollationiren. Von dem Vorstande aber wurde auf solche „Kleinigkeiten" nicht erst aufmerksam gemacht, vielmehr ausdrücklich hervorgehoben, man habe das alte Statut nicht einmal redaktionell durchgearbeitet, sondern nur die Vereinbarungen mit dem Staate an geeigneter Stelle hinein verwebt. Gleichwohl ist manches geschehen, worüber — da es das Abkommen mit dem Staate gar nicht berührt — die Generalversammlung ganz frei verfügen konnte, und worüber sie aber jedenfalls ausdrücklich hätte gefragt werden müssen. Als ich in der vorjährigen Generalversammlung empfahl, die Gelegenheit der großen Statutenänderung zu einer gründlichen Revision zu benutzen, und u. a. zu dem Zwecke beantragte, die vorübergehenden und längst werthlos gewordenen Bestimmungen des Statutes zu tilgen, trat man vom Vorstandstische her mit heiligem Eifer für diese „historischen" Elemente der Satzungen ein. Jetzt streicht derselbe Vorstand dieselben „historischen" Elemente (§ 4 theilweise — in diesem am Schlusse beiläufig auch eine sehr wesentliche dauernde Bestimmung! — und § 16 ganz) einfach weg und hält es nicht einmal für erforderlich, der Generalversammlung darüber ein Wort zu sagen. Trotz der öffentlichen Ableugnung sind ferner redaktionelle Aenderungen vorgenommen — ich erwähne nur die Umstellung und Textveränderung, durch welche der frühere § 11 gänzlich in Wegfall gekommen ist, sowie die Uebertragung aus § 9 in § 8 —; aber das unrichtige und holprige Deutsch der Satzungen (zum Theil noch schlimmer als die obigen Proben) ist geblieben. — Hierbei noch eine Bemerkung: Es wäre mir lieb, einmal zu erfahren, wozu der § 12 (jetzt § 11) die Bestimmung enthält, daß der Vorstand zu jeder Zeit außerordentliche Generalversammlungen berufen kann, wenn nicht einmal diese seit einem Jahre mit dem Staate gepflogenen Verhandlungen es werth waren, den außerordentlich versammelten Mitgliedern in gewissen Stadien zur Kenntnißnahme und Meinungsäußerung vorgelegt zu werden. Allermindestens hätte es sich doch geziemt, die Mitglieder durch Circulare von den Plänen des Vorstandes und dem jeweiligen Stande der Angelegenheiten zu benachrichtigen, nicht aber erst auf der Schwelle der ordentlichen Generalversammlung sie mit einem fait accompli zu überrumpeln.

sein, zu erwähnen, daß ich selbst freudig und mit Entschiedenheit *für* die Annahme der Vorlage gestimmt habe). — Lassen Sie mich die Sache nun ein wenig beleuchten.

Unstreitig erfreulich und unzweifelhaft unablehnbar ist die Thatsache, daß das deutsche Gewerbemuseum nunmehr auf festen Füßen steht, über sichere Einnahmen zu verfügen hat, einen anständigen und brauchbaren Aufenthalt bekommt (was leider von dem bisherigen nicht auszusagen ist) und in sicherer und planvollerer Weise seine heilsamen Bestrebungen in großem Maßstabe verfolgen kann. Der zukünftige Staatszuschuß beträgt beinahe soviel wie das ganze letztjährige Budget, mit dem Beitrage der Stadt beträchtlich viel mehr als dieses; und in dem Maße, wie die übrigen Einnahmen etwa zu den unter Zustimmung der Staatsbehörde und unter dem Drange der Zeitumstände weiter gesteckten Zielen nicht ausreichen, wird — das ist die logische Konsequenz der durch den gegenwärtigen Schritt anerkannten Nothwendigkeit eines solchen Institutes und des für dasselbe eingegangenen Engagements — der Staat mit seinen reichlichen Mitteln für die Ausfälle und Mängel eintreten. Was selbst für den Fall der Auflösung der Gesellschaft in Aussicht genommen wird, die „Ueberweisung" des beweglichen und unbeweglichen Inventars an eine „dem Zwecke nach ähnliche Anstalt", bedeutet doch im Grunde nichts Anderes, als die Neuorganisation des Institutes durch den Staat nach seiner Weise, nach seinem Ermessen und unter seiner ausschließlichen Verantwortlichkeit für Alles und Jedes. Mit Rücksicht auf diese Aussicht wäre es daher auch gänzlich nutzlos, die Höhe des vorläufigen Staatsbeitrages zu erwägen oder zu bemängeln. Die Sache ist gegenwärtig auf einen Punkt gekommen, von dem aus sie auf eine bestimmte Richtung gewiesen ist, und von dem aus sich die Verhältnisse in der betreffenden — guten — Richtung eben nur verbessern können.

Bedenkt man dies und vergegenwärtigt sich andererseits, daß die Entscheidungsfrage vorlag: entweder die bisherigen unregelmäßigen Staatsunterstützungen ganz zu verlieren — das heißt auf deutsch: bewußter Weise vor den finanziellen Ruin und also den Untergang des Gewerbemuseums zu treten — oder den Beitritt des Staates zu dem Institut und zu dessen Verwaltung unter den von ihm selbst formulirten Bedingungen anzunehmen, — so ist es begreiflich, daß die Ermahnung, sich aller — zudem unfruchtbaren — Amendirungen zu enthalten und die Vorlage unverändert en bloc anzunehmen, schweigende allgemeine Zustimmung fand und — finden mußte.

Aber man mache sich nun auch klar, was geschehen ist: Vom 1. Januar 1873 wird *das deutsche Gewerbemuseum ein Staatsinstitut*. Alle Beschönigungen und Bemäntelungen und Umschreibungen und Verdrehungen dieser Thatsache sind eitel Geschwätz. Es ist thöricht, sich durch den Schein großmüthiger und reicher Schenkungen (von Gebäuden, Sammlungen und jährlichen Zuschüssen) über den Thatbestand blenden zu lassen. Was ist wohl hohler und nichtssagender, als jemandem Dinge zu schenken unter der Bedingung, daß er in und mit und an und bei und unter und über denselben nichts, auch nicht das allermindeste, ohne die ausdrückliche direkte oder indirekte, oft sogar direkte und indirekte Genehmigung des Schenkenden vornehmen darf? So steht es aber hier. Nicht einmal Vertauschungen — natürlich auch nicht der geringfügigsten Dinge, der Doubletten u. dergl. — kann der Vorstand und die Direktion ohne besonders einzuholende ausdrückliche Genehmigung der Staatsbehörden vornehmen. Das ist ja doch nicht mehr Kontrole, das ist Bevormundung.

Die *Generalversammlung* hat selbst bis jetzt absolut keine Rolle gespielt; sie hat, wie das der traditionelle Beruf aller Generalversammlungen zu sein scheint, ruhig und willig und absolut unter der Vormundschaft des Vorstandes gestanden. So ist beispielsweise noch nie der Fall vorgekommen, daß nicht die sämmtlichen statutenmäßig ausscheidenden Vorstandsmitglieder mit Hülfe des zu diesem Zwecke sehr handlich und fein bequem eingerichteten offiziellen Stimmzettels wiedergewählt worden wären. In der vorjährigen Versammlung vergaß man in der Eile so sehr die Sachlage, daß man für die Wiederherstellung des *alten* Statutes gegenüber einer aus reiner Bequemlichkeit der Verwaltung hervorgegangenen Aenderung Zweidrittel-Majorität verlangte, während solche doch zur Annahme des — gedruckt vorliegenden — Aenderungsvorschlages erforderlich war! Aber der Vorstand sah im Geiste schon *sein* neu ausgearbeitetes Statut als das gültige an.

Im *Vorstande* nun, der bisher Alles machte und darin auch fürder nicht durch eine regere und frischere Generalversammlung gestört werden wird, hat die Regierung acht Mitglieder, eines

weniger, als die absolute Majorität, genau so viel, wie zu einer gültigen Vorstandssitzung mindestens erforderlich sind. Man nehme hinzu, daß die Regierung sich unzweifelhaft nur durch Berliner vertreten lassen wird, die ihre Rechte und Interessen im Vorstande wirklich wahrzunehmen in der Lage sind, während von den übrigen Vorstandsmitgliedern bis zu Vieren außerhalb wohnen können, und daß ferner der Staat seine Beauftragten streng kontroliren wird, ob sie auch seine Vertretung im Vorstande nicht versäumen: so darf man sagen, der Staat hat immer die Vorstandsbeschließungen in seiner Hand, ohne auch nur noch andere Vorstandsmitglieder zu seinen Ansichten und Interessen herüberzuziehen.

Ich will an dieser Stelle einschaltungsweise die Nichtigkeit und Werthlosigkeit der „großmüthigen" „Koncession" des Staates nachweisen, welche (letztere) man darin gefunden hat, daß derselbe zunächst seine acht Vorstandsmitglieder aus den Reihen der von der Generalversammlung gewählten ernennen will. Erstlich ist das nur eine höfliche Erleichterung des Ueberganges. Denn wäre die „Koncession" nicht gemacht, so hätten 7 von der Generalversammlung gewählte Vorstandsmitglieder hinausgeworfen werden müssen — wie? das wäre schwer und peinlich zu erörtern gewesen! —, während so nun der Vorstand der Gesellschaft noch ein Mitglied zu kooptiren bekommt.

Aber trotz aller Peinlichkeit würde der Staat — nach dem Charakter der ganzen Uebereinkunft zu schließen — schwerlich so viel Höflichkeit für angezeigt gehalten haben, wenn ein Blick ihm nicht gezeigt hätte, daß er eine „höfliche Koncession" machen konnte, ohne aus Höflichkeit irgend etwas dabei nachzugeben. Denn es sind hinreichend viele Persönlichkeiten lediglich um ihrer Stellungen im Staatsdienste und ihrer Beziehungen zur Staatsregierung willen — in der Voraussicht ihrer stetigen Bereitschaft zu erfolgreicher Vermittelung, wenn es sich um irgend welche wünschenswerthe und erbetene Förderung des Museums von Seiten des Staates handelte, — von der Generalversammlung in den Vorstand gewählt worden, so daß der Staat, wenn er als Wählender in diese Körperschaft tritt, sich schon wie bei sich zu Hause befindet.

Und sollte er ja einen oder den anderen nicht ganz Konvenirenden annehmen müssen, so laufen ja sämmtliche am 1. Januar 1873 vorgefundenen Vorstandsmandate im April 1873 oder 1874 ab! (Ob einige — die der jetzt Gewählten — bis dahin 1875 laufen, ist mindestens zweifelhaft; wenn diese Herren Vertreter der Gesellschaft bleiben — nicht vom Staate erkoren werden —, thun sie es sicher nicht!) Daß der Staat seine Bevollmächtigten und nun vollends diese vorläufig „koncessionsweise" in den Kauf Genommenen auf Lebenszeit berufen sollte, ist nicht nur nirgends ausgesprochen, sondern sogar undenkbar. Ostern 1874 (oder allenfalls 1875) ist der Staat also vollständig freier Herr seines Stimmrechtes; — wenn er in dem Falle sein sollte, nach diesem Termine Sehnsucht zu haben, gewiß keine zu ferne Aussicht.

Dieser Fall wird jedoch kaum eintreten, und der Staat schon jetzt gleich — infolge der vorher dargelegten Verhältnisse — den Vorstand ziemlich sicher und unbeschränkt beherrschen.

Aber selbst gesetzt den Fall, der Staat würde im Vorstande überstimmt — bei den wichtigsten Dingen, „Beschlüssen über Ankauf und Veräußerung von Grundstücken, über Bauten, welche mehr als 500 Thlr. kosten, über Erwerb von Gegenständen, welche mit mehr als 1000 Thlr. bezahlt werden, über Anstellung und Entlassung von Beamten, welche mehr als 1000 Thlr. jährlichen Gehaltes beziehen," (§ 9) — kann dies ohne pflichtvergessene Abwesenheit mehrerer — mindestens dreier — seiner Vertreter nie geschehen, da zu deren Durchbringung die Zweidrittel Majorität des Vorstandes gehört, — aber gesetzt auch, der Staat würde einmal in unwichtigeren Dingen zufällig im Vorstande überstimmt, so giebt es — nach § 10 (s. oben!) — nichts irgend Wesentliches und selbst nichts Unwesentliches, worüber er nicht als obere Instanz noch einmal ganz selbständig zu befinden hätte; denn wo die Kontrole in Kraft des vorletzten Satzes in dem angezogenen Paragraphen etwa noch nicht tief genug fassen sollte, da hilft das an derselben Stelle wenige Zeilen vorher dem Staate zugestandene höchste und absolute Budgetrecht über alle Schwierigkeiten hinweg. Es ist kaum ein Beschluß — außer dem über die Anordnung der Tagesordnung und über Schluß der Debatte — denkbar, der nicht in irgend einer Form im Budget des laufenden oder des folgenden Jahres Aenderungen hervorbringt und zur Erscheinung kommt. Ueber die ganze Einhaltung des

ersteren hat der Staat durch den obersten Rechnungshof Revision zu üben, das letztere hat er zu bestätigen. Paßt ihm eine Position darin nicht, beispielsweise das Gehalt eines bestimmten Lehrers, dessen Anstellung er nicht gewünscht hat, oder die Posten zur Erwerbung von Unterrichtsmaterial für eine Lehrmethode, die ihm ungeeignet erscheint, so genehmigt er einfach das ganze Budget nicht, zahlt in Folge dessen auch seine Quartalsraten nicht, und vor Ablauf eines Vierteljahres ist das Gewerbemuseum in der Lage zu liquidiren, seine Auflösung zu beschließen; und laut dem Erbvertrage im Schlußparagraphen des Statutes setzt sich der Staat zum alleinigen Herren ein, thut das Institut selbständig als das „dem Zwecke nach ähnliche" auf, und die Sache ist abgemacht, — wenn nicht etwa vorher die zufällig gegen die Ansicht und Absicht des Staates und seiner Vertreter gefaßten Beschlüsse rückgängig gemacht worden sind.

Es folgt hieraus mit Sonnenklarheit, daß der Staat, indem er das vorstehend dargelegte und erörterte Abkommen mit dem Verein „Deutsches Gewerbe-Museum" traf, lediglich es sich hat gefallen lassen, daß eine Anzahl von gutmüthigen Leuten auch ferner für sein Institut wie bisher für das ihre eine beliebige Summe jährlich zahlen und zu seinen Ideen und Maßnahmen direkt oder indirekt Ja sagen dürfen, und daß ein von diesen gewählter „Vorstand" ehrenhalber umsonst ernste Geschäftslasten auf sich nimmt, die der Staat, wenn er sie in seinem Interesse aufbürdet, ehrenhalber vergüten muß.

Es versteht sich, daß dies kein Unglück ist, sintemalen die Mitglieder sich der Leistung der Beiträge, die Vorstandsherren den Mühen der Verwaltung entziehen können und werden, und der Staat unzweifelhaft sehr wohl im Stande ist, ohne den Schein und Ballast einer mitwirkenden Privatgesellschaft die gute Sache durch seine einsichtigsten und nicht zu hoch bezahlten Beamten allein in ausreichender Weise zu fördern. Daß die Mitglieder nach und nach, aber binnen Kurzem zurücktreten werden, ist unzweifelhaft; denn es ist beinahe ein lächerliches Bewußtsein für einen Privatmann, ein Staatsinstitut durch eine freiwillige direkte Besteuerung von 6 und 12 Thlr. und auch noch mehr zu unterstützen. Zudem geschieht dem Institute kaum ein nennenswerther Abbruch durch den Abfall der Mitglieder; denn dieselben haben im ganzen letzten Jahre (Antheilsscheine mitgerechnet!) 3700 Thlr. beigesteuert; davon sind 1000 Thlr. ein regelmäßiger jährlicher Beitrag der Kronprinzessin, der einem Staatsinstitut gegenüber in der Form wohl selbstverständlich in Wegfall kommt.

Von ernsthaften und werthvollen Rechten der Mitglieder aber — die einzige vorhanden gewesene, die moralische Verpflichtung zur Unterstützung der Sache ist erloschen — ist nur noch der freie Besuch der Sammlungen übrig. Nun ist aber der Zutritt zu denselben an jedem Sonntage, auch sonst meist, wenn etwas Besonderes zu sehen ist, frei, außerdem kostet er $2^1/_2$ Sgr. Es dürfte also kaum ein Mitglied existiren, welches durch Genuß dieses Rechtes entfernt seinen Jahresbeitrag abverdient hätte. Dazu kommt noch, daß ja in dem Maße, wie das Gewerbemuseum ausgesprochenermaßen Staatsinstitut wird, das Eintrittsgeld, das, so unerheblich es ist, der Popularität der Anstalt unglaublich im Wege steht, gewiß bis auf wenige reservirte Tage und für alle Studien Treibende ganz nachgelassen werden wird; denn schon jetzt ist es geradezu spaßhaft, in einem Budget von 19,099 Thlr. 7 Sgr. 6 Pfg. die „Eintrittskasse" — für das ganze Jahr!! — mit 115 Thlr. 7 Sgr. 6 Pfg. figuriren zu sehen. Das lohnt doch nicht, einen Beamten an den Eingang zu setzen. Die Zahl der Besucher läßt sich bekanntlich leicht durch mechanische Vorrichtungen feststellen. —

Wenn nun der gegenwärtige Vorgang — neben allem frohen Muthe darüber, daß es endlich so weit ist — doch auch eine gewisse bedauernde Stimmung erregt, die selbst nicht frei von einem Anfluge von Gereiztheit ist, so hat das zwei gute Gründe.

Der erste liegt in dem wahrhaft peinlichen Gedanken, daß es in der Hauptstadt des deutschen Reiches nicht möglich gewesen ist, ein solches Institut mit privaten Mitteln flott zu machen und zu erhalten. Es hat an Interesse, an Verständniß, an Opferwilligkeit gefehlt, — denn die Mittel sind überreichlich vorhanden. Wäre eine leidlich rege Betheiligung von Anfang an zu erzielen gewesen, so hätten die Summen für Antheilscheine, wie es eine gesunde Finanzverwaltung bei Geldern, welche den Erwerb dauernder Rechte bewirkt haben, vorschreibt, zu einem eisernen Fonds

angesammelt werden können und gegenwärtig schon einen hübschen Zinszuschuß gewährt. Nicht ganz unerhebliche Summen tragen die productiven Institutionen des Museums (Unterrichtsanstalt, Formerei u. s. w.) ein. Die Stadt hat, ohne den Charakter der Gründung zu verändern, eine namhafte Unterstützung bewilligt. Hätten sich die betreffenden Kreise leidlich geziemend verhalten, so wäre die noch durch einzelne Jahresbeiträge aufzubringende Summe nicht zu groß, und sie würde sich von Jahr zu Jahr durch die weiter eingezahlten Antheilscheine und die erhöhte Ergiebigkeit der eigenen Einnahmequellen verringert haben.

Es hat sich aber wieder einmal gezeigt, daß das Berliner Publikum unfähig ist, feinfühlig die Forderungen der Zeit zu erkennen und mit prunklosem, aber nachhaltigem Opfermuth eine würdige Institution mit einer gewissen Zärtlichkeit und freudigem Selbstbewußtsein groß zu ziehen. Das ist schade, nicht des Gewerbe-Museums wegen, denn das ist jetzt geborgen, — sondern um der traurigen, niederschlagenden Erfahrung willen, die damit für die Unternehmungen der Zukunft eingesammelt ist.

Freilich — und das muß zur Steuer der Wahrheit und zur Ehre der Gerechtigkeit nicht vorwurfsvoll, aber bestimmt gesagt werden — ist das Gewerbe-Museum selbst von einer gewissen Mitschuld an seinem Mißerfolge kaum ganz frei zu sprechen. Es hat eine gewisse exklusive Vornehmheit kultivirt, die es jede Kritik, ja jeden Rath wie eine Berührung des odiösen „profanum vulgus" ablehnen ließ; und an diesem Fehler hat es schon — und das am schwersten und am nachhaltigsten schädigend — bei seiner Begründung gekrankt. Da wurde auf der einen Seite der gute Wille für das Vermögen angesehen, und auf der anderen Seite der sachverständige Rath aus dem engsten Kreise hinaus in die Opposition vor dem größeren gedrängt, die gemäßigte Opposition innerhalb der Gesellschaft durch Ungeschicklichkeit und zum Theil durch Schlimmeres zur Oeffentlichkeit getrieben und gezwungen, die strenge, aber wissenschaftlich unanfechtbare Kritik, deren zeitige Mahnrufe einen um den anderen spät — vielleicht zum Theil zu spät! — zu erhören die Lichtpunkte einer fünfjährigen Verwaltung und Entwickelung des Institutes von jener Zeit an dargestellt hat, durch einen heimtückischen Anfall mit unlauteren Waffen nicht abgewiesen, aber verhöhnt und verdächtigt. Das Gewerbemuseum, d. h. die Gesellschaft und ihr Vorstand, — ich weiß es — ist unschuldig an diesen Vorgängen, als Gesammtheit im entferntesten nicht dafür haftbar; aber man hat das letzte Stadium dieses Vorganges nicht scharf und ausdrücklich öffentlich verurtheilt und von sich abgelehnt. Kein Wunder, daß das Publikum das Institut mit der in seinem Namen und zu seinem Schutze in Szene gesetzten Kriegführung identificirte und den Zweck entgelten ließ, was das böse Mittel versehen hatte. — Doch vorüber diese Wolken! Die Sache ist ja aus dem vielleicht nicht unverschuldeten Schiffbruch der Form gerettet.

Es bleibt aber noch eine zweite Ursache des Mißbehagens an dem gegenwärtigen Ausgleich, und auch sie sei zu der ersten erwähnt. Es ist — ganz im Gegensatz zu der gerühmten großmüthigen Zuvorkommenheit des Staates (gegen die Sache ist sie vorhanden, es handelt sich hier aber um die Privatgesellschaft) — die Rücksichtslosigkeit desselben. Er benutzt nicht nur die Kräfte und Leistungen der Gesellschaft, er nutzt sie aus. Er setzt sich in die Erbschaft siebenjähriger Arbeit ein, er läßt sich ferner Gelder zahlen und Dienste leisten und usurpirt dazu ohne Weiteres die wohlerworbenen Rechte der Mitglieder. Denn das liegt in dem letzten Paragraphen.

Man mag sich drehen und wenden, wie man will: es ist unverantwortlich und geradezu beleidigend, daß von dem Eigenthumsrechte der Gesellschaft für den Fall der Auflösung derselben gar keine Rede ist, sondern nur die Rechte des Staates und ein wenig die der Stadt gewahrt werden.*) Sämmtliche bisher vom Staate gewährten Unterstützungen des Institutes werden ungefähr (und höchstens) die Hälfte der vom Gewerbemuseum überhaupt verausgabten Gelder betragen (im Jahre 1871 war es lange nicht so viel, nämlich 8000 Thlr. von $19{,}099\frac{1}{4}$ Thlr.). Somit hat

*) Soviel mir bekannt, haben übrigens die städtischen Behörden — außer etwa durch ihre drei Delegirten im Vorstande — ihre Zustimmung zu dem über ihr Geld Beschlossenen nicht ertheilt; und unzweifelhaft haben dieselben jetzt — da der andere Kontrahent bei den Abmachungen des Vorjahres ein wesentlich anderes geworden ist — das Recht und die Pflicht, den Vertrag, resp. die Stiftungsstatuten, zu revidiren und wenigstens das Kapital gegen den hier in Folge der neuesten Statutenveränderungen drohenden Verlust sicher zu stellen.

an der Hälfte des gegenwärtigen eigenthümlich erworbenen Inventars die Privatgesellschaft ein unanfechtbares und ungetheiltes Eigenthumsrecht — und selbstverständlich pro rata parte aus den ferner zu zahlenden Beiträgen auch an dem später noch zu erwerbenden. Sehr viele Freunde des Gewerbemuseums haben dasselbe wie eine Liebhaberei behandelt, an dasselbe nah und fern gedacht und es mit geeigneten Geschenken bereichert; das hat doch dem mitgehegten und gepflegten Privatinstitut gegolten, nicht der über kurz oder lang daraus zu machenden Staatsanstalt.

Von alledem ist nicht die Rede. Die Gesellschaft hat das Recht, über sich zu beschließen: „Ich bin der Mohr gewesen: ich habe meine Schuldigkeit gethan; ich kann nun gehen"; und dann darf sie „spurlos verduften" und dem Ergebniß ihrer Opfer und Bemühungen „nachpfeifen". Nicht einmal die Verpflichtung, die ausgegebenen Antheilscheine zum vollen Nennwerthe einzulösen, ist der Staat der Ehren gewesen zu übernehmen. Es stehen die dafür gelösten Gelder genau auf derselben Stufe, wie die etwa verbrauchten Theile vom Kapitale der Friedrich-Wilhelm-Stiftung; aber nicht einmal mit dieser sind die Inhaber der Scheine gleichberechtigt erklärt. Der kurze Satz, der ihnen früher ein wohlbegründetes Vorrecht einräumte: (nach Abwicklung der Geschäfte bei der Auflösung der Gesellschaft) „verbleibende Ueberschüsse werden unter die Inhaber der Antheilscheine im Verhältniß ihrer Einzahlungen vertheilt" — ist natürlich vollends beseitigt.

Alle Mitglieder des Museums können und werden sich mit dem Bewußtsein trösten, daß ihre Darreichungen, die ja wohl ihre pekuniären Kräfte nicht überschritten haben werden, dazu beigetragen haben, zu bewirken, daß wir vom 1. Januar 1873 ein gutes, wohlorganisirtes, eingelebtes Staatsinstitut zur Förderung der Kunstindustrie haben. Denn weder steht fest, daß ein solches ohne ihre vorgängigen Bestrebungen an diesem Termine schon frisch in's Leben treten würde, noch könnte es gleich so flott im Zuge sein, wie es jetzt sein kann und sein wird.

Aber die Vertragsbedingungen, die der Staat als Dank dafür der Gesellschaft entgegenbringt, sind nicht einmal gerecht, geschweige denn billig, und noch viel weniger — wie man sich bemüht, uns weis zu machen — gar großmüthig. Der Staat macht bei dieser Gelegenheit ein gewöhnliches gutes Geschäft, wie jeder Kaufmann bei der drohenden oder eingetretenen Pleite seines Nachbars auch: voilà tout. —

Dies zur Klarlegung des Falles im Moment der Entscheidung.

Bruno Meyer.

Die neuen Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum.

Von R. Engelmann.

Mit Grundrissen.

(Fortsetzung.)

Das Nachbarhaus (Nr. III) weist im Vordertheil ganz dieselben Räumlichkeiten auf wie das eben besprochene, nur daß das Tablinum nach hinten geöffnet ist. Rechts vom Tablinum führt ein Gang nach einer schmalen, nach oben führenden Treppe vorbei nach dem hintern Theil. Dort befindet sich zunächst das Peristyl, mit zwei Seiten an die Wand angelehnt, mit einem kleinen Zimmer dahinter, welches durch ein großes Fenster vom Peristyl aus Licht erhält; an der Südwand lagen dann noch zwei Zimmer, vom Peristyl aus zugänglich, und hinter den beiden zum Nachbarhause gehörenden Zimmern liegt die Küche sammt Abtritt. Im Prothyron sind die Wände in der gewöhnlichen Weise, roth und weiß, mit schwarzem Sockel, mit Blumen und Guirlanden ausgeschmückt, das Zimmer rechts daran war nur erst mit der untersten Stucklage bedeckt. Im Zimmer links erblickt man in der Mitte der Felder mehrere fast völlig verwischte Bilder; nur eines davon ist den Umrissen nach noch zu erkennen, es ist Argos, der die auf einem Felsen sitzende kuhgehörnte Io bewacht, ein Gemälde was sich ziemlich häufig in Pompeji und Herkulanum findet, und, nur vollständiger, mit dem von links sich nahenden Hermes, auch in Rom im Palatin zum Vorschein gekommen ist. Das Atrium

mit schwarzen durch rothe Streifen getheilten Feldern weist kein Gemälde auf, dagegen hat das links neben dem Tablinum liegende Zimmer in der Mitte jeder Wand ein weißes Feld, als durch das Fenster gesehen gedacht, mit Gemälde darin; leider ist nur eins davon vollständig erhalten. Zwischen zwei auf Felsgrund sich erhebenden ionischen Säulen, die einen Architrav tragen, auf dem eine Urne mit hohen Henkeln ruht, steht auf einer Basis eine lang bekleidete weibliche Figur, die mit der anliegenden linken Hand einen Thyrsus hält, während sie die rechte bis zur Höhe der Brust erhebt. Zwischen den Säulen kommt ein Baum durch, durch ein Band an der hintern Säule festgebunden, während an der andern ein Schild mit zwei sich kreuzenden Stäben aufgehängt ist, von denen der eine oben sich krümmt, der andre an beiden Enden mit Büscheln, woran ein Thyrsus, versehen ist. An der Basis lehnen noch zwei Fackeln. Rechts von der Statue ist eine Sphinx gelagert, mit ausgebreiteten Flügeln; vor ihr steht eine Frau, in der linken Hand den Thyrsus haltend, die rechte bis zur Höhe des Gesichts erhebend. Links von der Statue steht auf viereckiger Basis ein in eine Herme auslaufender Pan mit Pedum in der Linken, auf der Stirn Ziegenhörner, rechte Hand wie es scheint anliegend, neben ihm ein Gefäß. Im Vordergrunde grasen Ziegen, und ein Vogel steht auf dem Felsen; im Hintergrund Berge und Bäume. Eine bestimmte Erklärung wage ich nicht zu geben. Im schwarzen Fries drüber kommen Vögel und Masken zum Vorschein.

Im Tablinum, welches rothen Sockel mit gelben Streifen und Blumenornamenten in geometrischen Figuren hat, sind die Wände gelb; in der Mitte der linken Wand sitzt Mars auf einem viereckigen Stein, mit untergelegtem rothem Gewande. Er hat das linke Bein unter das rechte geschlagen; auf dem Haupte trägt er den Helm; den Speer hält er in der auf dem Schooße ruhenden Linken, der Schild ist links an den Block gelehnt. Er stützt sich mit der rechten Hand auf den Sitz auf und schaut träumerisch in die Weite, seine Geliebte Aphrodite erwartend. Das entsprechende Bild der andern Wand ist zerstört; in den Nebenfeldern sind Frauen fliegend dargestellt, mit den gewöhnlichen Gewandmotiven; auf den beiden Theilen der Hinterwand zeigen sich Eroten, der eine mit einem Kästchen in der linken Hand, der andre ein Gefäß auf der Schulter tragend.

An der Nordwand des Hauses, da wo die Treppe nach oben führt, ist eine auf eine Nische zutriechende Schlange, hinter ihr verschiedne Seethiere, dargestellt; auf den Gräsern, zwischen denen sie sich vorwärts bewegt, stehen verschiedene Vögel, darunter eine Eule. Die beiden vom Peristyl aus zugänglichen Zimmer der Südseite entbehren jedes Schmucks; nicht so das hinter dem Peristyl liegende kleinere Zimmer mit Fenstern nach dem Peristyl, ehemals vom Gewölbe bedeckt, mit schwarzem Sockel und rothen Wänden. In der Mitte der der Thür gegenüberliegenden und der linken Wand ist ein weißes Feld für ein Gemälde ausgespart, links sitzt im Vordergrunde, umgeben von verschiedenen Thieren, die theils grasen, theils aus einem vorbeifließenden Flusse sich tränken, ein Jüngling, bekleidet mit gelbem Aermelchiton und violettem Obergewand, mit phrygischer Mütze, die rechte Hand unter den linken Ellenbogen geschlagen, die linke nachdenklich an's Haupt gestützt. Rechts, jenseits des Flusses, sitzen zwei Frauen; die eine, mit nach links gerichtetem Kopfe (sie ist bekleidet mit gelbem Untergewand und violettem Obergewand) legt die Rechte an den Mund, während sie in der Linken wie es scheint eine Pfauenfeder mit rothem Auge im Vordertheil hält. Die andre Frau neben ihr, mit Diadem im Haar, mit blauem Chiton und gelbem Obergewand, wendet den Kopf der andern zu, indem sie mit der rechten Hand nach links zeigt, als wolle sie ihre Nachbarin auf den Schäfer aufmerksam machen. Im Hintergrunde erblickt man noch zwei Säulen mit Architrav, auf dem Urnen stehen, ferner ein Haus oder kleinen Tempel und Bäume. Die Landschaft als solche darzustellen, scheint der Hauptzweck des Malers gewesen zu sein; die Staffage, wenn auch aus mythologischem Gebiet genommen, wurde dem Hauptzweck untergeordnet, so daß wir wegen etwaiger Verschiedenheiten nicht das Recht haben, Scenen, die in den Hauptpunkten klar sind, anders zu deuten. Die Aehnlichkeiten des Schäfers mit Paris, die der zweiten sitzenden Frau mit Aphrodite lassen in der andern sitzenden Frauengestalt eine Geliebte des Paris, mag es Oenone, mag es Helena sein, (beide Deutungen sind aufgestellt) nicht verkennen.

Von dem zweiten Gemälde ist nur wenig noch übrig; eine Frau mit um die Hüften geschlagenem röthlichem Gewande mit blauem Futter sitzt auf einem nach links schwimmenden Delphin, auf dessen Kopf sie sich mit der rechten Hand stützt, während sie mit der linken eine abwehrende Bewegung

macht: ihr Blick ist nach rechts gerichtet. Die Aehnlichkeit mit einem andern offenbar auf Polyphem und Galatea bezogenen Bilde läßt die Vermuthung, daß auch hier Galatea dargestellt ist, wie sie den Bewerbungen des ungeschlachten Liebhabers kein Gehör giebt, als nicht unwahrscheinlich erscheinen. Außer diesen beiden Bildern sind noch kleinere, Schüsseln mit Speisen und Vögel dabei, auf schwarzem Grunde angebracht.

Das Nachbarhaus (Nr. IV) hat seinen Haupteingang von der nördlich diese Insula verbindenden Querstraße. Links vom Prothyron war eine ganz nach der Straße geöffnete Bottega, in der jedenfalls der Hausbesitzer selbst ein Geschäft hatte oder durch einen Sklaven verwalten ließ, wie man daraus, daß im Hintergrund eine Thür nach dem Innern des Hauses führt, mit Gewißheit folgern kann. Das Prothyron hat schwarze Wände, vom rothen Sockel durch grüne Streifen getrennt; das Atrium weist noch ganz rohe Wände auf, ein Zeichen daß auch dieses Haus noch nicht vollendet war, als der Vesuv Pompeji verschüttete. Rechts vom Prothyron ist jenes oben abgebildete Zimmer, welches sich aus dem Mosaik als Schlafzimmer erkennen läßt; zwei seiner Wände waren mit großen Büsten ausgeschmückt, in einem Kranze von Blättern und Blüthen; beide sind jetzt fast vollständig zerstört. Neben ihnen finden sich noch schwebende Eroten mit Fächern und flachen Schüsseln.

Rechts vom Atrium zeigt sich ein kleines Zimmer mit rothen Wänden, vom schwarzen Sockel durch grüne Streifen getrennt. Auf der Hinterwand ist im Mittelfeld ein Bild angebracht; auf einem Lehnstuhl mit gedrehten Füßen, dessen Armlehnen durch Sphinxe unterstützt, dessen Rück- und Seitenlehnen von gelbem Gewande mit grüner Kante belegt sind, sitzt Aphrodite, ganz bekleidet, in grauweißem Chiton, unten mit Stickerei, und darüber mit grünem, von der linken Schulter über den linken Arm fallenden und um die Hüften geschlagenen Obergewand; sie hat den linken Arm auf die Seitenlehne gelegt; in der rechten hält sie ein Scepter und stellt die beiden Füße, den rechten mehr zurückgezogen, auf eine Fußbank. Der Kopf ist bis auf die untere Partie zerstört. Links von ihr auf der Stufe steht ein Erot, den linken Arm auf ihre rechte Schulter legend, den rechten Arm nach unten streckend, mit etwas geneigtem Kopfe; es scheint, daß er die Aufmerksamkeit der Mutter auf einen andern Eroten hinlenken will, der links auf ebener Erde stehend die rechte Hand vor die Augen hält, als wolle er die reichlich hervorquellenden Thränen abwischen; der Grund seiner Betrübniß ist leicht zu erkennen: in der linken Hand hält er eine zweizinkige Hacke, und um seine Knöchel ziehen sich eiserne Ringe. Wer weiß, was der sonst so muntere arme Schelm verbrochen hat? Vielleicht daß er es gewagt hat, seinen Bogen selbst gegen seine Mutter zu brauchen, und nun von ihr dafür, daß er ihr Liebe zu Ares oder einem Andern eingeflößt hat, so bitterlich bestraft wird. Uebrigens gehört dieses Bild der Erfindung und Ausführung nach zu den bessern in Pompeji.

Mehr zerstört und deshalb schwerer zu deuten ist ein andres Bild, in der Mitte der linken Wand. Ein Mann, ganz nackt, steht auf der linken Seite; den rechten Arm über den Kopf gelegt, mit dem Schwertriemen in der Hand, ist er im Begriff, entweder das Schwert umzuhängen oder abzulegen; ich halte das letztere für wahrscheinlicher, da der linke Arm etwas erhoben nach vorn ausgestreckt dargestellt ist, während, wenn jemand dargestellt werden sollte, der im Begriff ist, sich das Schwert umzuhängen, der Arm, sobald er einmal durch den Schwertgurt gesteckt ist, ruhig niederhängend gemalt werden konnte. Vor ihm am Boden liegen Waffen, und rechts davon steht eine Frau, zu sehr zerstört, als daß man wagen könnte, ihr einen bestimmten Namen zu geben. Brizio, der das Bild gleich nach der Ausgrabung, also in verhältnißmäßig besserer Erhaltung sah, hat die Scene für Achill im Beisein der Thetis sich waffnend erklärt (Giorn. II, S. 104).

Fast noch mehr zerstört ist das Bild der gegenüber liegenden Wand. Man erkennt vor Gemäuer links eine Frau sitzend, die rechte Hand unter dem linken Ellenbogen und das Haupt traurig, wie es scheint, in die linke Hand gestützt; rechts davon eine Figur (ob männlich?) stehend. Die Aehnlichkeit der sitzenden Figur mit der von Thiersch auf Penelope gedeuteten Statue im Vatikan könnte auch hier an Penelope denken lassen, die sitzend, in Kummer versenkt, die Erzählung ihres von ihr nicht erkannten Gemahls anhört.

Das Tablinum, dessen Wände noch nicht fertig waren, ist ohne Schmuck; das Zimmer links davon scheint zur Hauskapelle eingerichtet gewesen zu sein; eine mit einer Seite an die Wand gelehnte viereckige Basis, deren mit Stuck verkleidete Oberfläche weiß mit rothem Rande und grünen Streifen

bemalt ist, zeigt auf der Oberfläche noch das Loch für die jetzt fehlende Statue; davor steht ein Altar, mit nach Weise des Marmors bemalten Seitenflächen und zwei Wulsten auf der Oberfläche. Die Wände des Zimmers sind roth mit gelbem Sockel, doch das mittelste Feld gelb mit rothem Sockel. Als Schmuck sind Vögel und Fische verwandt.

Das Zimmer rechts vom Atrium hat nur auf zwei Wänden Reste von Intonato; auf der einen davon ein Bild, ein Jüngling sitzend, nach rechts, mit blauem Gewande, das auf der linken Schulter aufliegend sich unter dem rechten Schenkel nach dem linken hindurchzieht. Er ist bekränzt, und legt die rechte Hand auf den Hinterkopf, das rechte Bein ist weit vorgestreckt; die linke Hand streckt er gegen eine Frau aus, die bekleidet mit blauem Chiton und von der linken Schulter her quer über den Körper sich ziehenden lilafarbigem Obergewand, den rechten Arm herabhängen läßt, während sie mit dem linken Arme sich auf einen ziemlich hohen Pfeiler auflehnt. In der linken Hand hält sie einen Thyrsus; sie ist bekränzt und hat nichts weniger als schöne Züge. Die Uebereinstimmung mit einer Reihe auf Apoll und Daphne gedeuteter Bilder zwingt uns wohl, auch hier an Apoll, der einer Geliebten seine Wünsche vorträgt, zu denken, trotzdem daß der sitzende Mann außer der Haltung sehr wenig von dem schönen Götterjüngling hat. Ein Gemälde der rechten Seite ist nicht mehr zu erkennen.

In gleicher Flucht mit diesem Zimmer liegt noch ein andres, mit schwarzem Sockel und rothen Wänden. Dazwischen ein weißes Feld mit Darstellung einer Herme, ohne Kopf, bis unten hin bekleidet; mit der rechten Hand faßt die Gestalt zierlich einen Zipfel des Gewandes, die linke ist nach vorn gestreckt, zwischen Daumen und Zeigefinger einen Zweig mit Blättern haltend. Vor ihr steht ein Mädchen, mit grünlichem Chiton und um die Hüften zusammengeschnürtem hellrothem Obergewand mit blauem Futter; sie wendet den Kopf nach vorn und scheint mit beiden Händen die Herme zu umfassen.

Hinter diesen Zimmern liegt das Peristyl, von zwei Seiten an Mauern angelehnt; nur auf einer Seite ist es ganz offen, mit einer Säule und einem Pfeiler, die das darüber liegende Gebälk tragen; die vierte ist auch theilweise durch eine Mauer gebildet. In dieser, sowie der gegenüberliegenden, sind einige antike Ziegel in der ursprünglichen Lage erhalten. Im Peristyl ist ein Altar, mit Stuck verkleidet (Fläche weiß, mit grünen Kanten), mit aufgemalten Guirlanden verziert; in der Hinterwand ist eine Nische angebracht, mit rohen korinthischen Halbsäulen aus Stuck, und das Gewölbe von einer Muschel eingenommen; ein Loch im Boden der Nische zeigt, daß dort ehemals eine kleine Statue angebracht war; darüber befindet sich ein Altar mit Pinienäpfeln und Früchten, und zu beiden Seiten je eine Schlange, sämmtlich erhaben aus Stuck.

Links vom Peristyl hat das Haus noch einen andern Ausgang nach der andern Straße; dort lagen die Küche und die damit verbundenen Räumlichkeiten; das daran anstoßende ganz nach dem Peristyl geöffnete Zimmer war offenbar das Triclinium, wie aus dem Mosaik sich ergiebt.

Zwei nach der Straße geöffnete Bottegen gehören noch mit zu diesem Hause; da sie vollständig abgeschlossen sind, darf man annehmen, daß sie vom Hausbesitzer vermiethet waren. Jede der beiden hat ein kleines Hinterzimmer, das zweite mannichfach verziert. Zunächst zeigen sich die gewöhnlichen Figuren, zwei schwebende Frauen, die eine mit der linken Hand ein um den Hals gelegtes Thier (Reh?) haltend, während sie in der rechten eine Schüssel trägt, die andre eine Schüssel mit Blumen in der rechten Hand tragend und mit der linken erhobenen Hand das Gewand fassend. Auf der Hinterwand sind zwei Niken mit Tropäen auf der linken Schulter dargestellt, zwischen beiden ein Bild. Es ist sehr verblaßt, doch läßt sich der Gegenstand der Darstellung noch erkennen. Links sitzt eine Frau (Kopf zerstört), mit entblößter rechter Brust; die Haltung der Hände ist nicht mehr recht deutlich; links von ihr neben ihrem Sitz kauert eine männliche Gestalt; rechts von ihr steht ein Mann (dessen Kopf nicht mehr vorhanden) in kurzem Chiton, mit Angelruthe in der herabhängenden linken Hand, die rechte vorgestreckt, wie es scheint, etwas haltend. Ein großer Kasten im Hintergrunde zwischen beiden giebt die Lösung des Räthsels: es ist Danae, die von ihrem Vater mit ihrem Sohne, Perseus in einem Kasten eingeschlossen, von den Wellen nach Seriphos getrieben und dort von den Fischern aufgenommen worden.

Das nächste Haus (Nr. V) scheint ein Stall gewesen zu sein, wie sich einmal daraus ergiebt, daß das Pflaster der Straße vor der Thür das Trottoir ersetzt und langsam ansteigend sich weit in's

Haus hineinzieht, sowie auch aus der ganzen Anlage der Räumlichkeiten. Eine mächtige Säule in der Mitte des Vorderraums und zwei Halbsäulen an den Wänden, sämmtlich aus gebrannten Ziegeln, trugen die ziemlich niedrige Decke; allmählich verengt sich der Raum und führt als Gang, an einem Zimmer vorbei, was den Eingang vom Gang aus hat, in den weiten hintern Raum, wo gleich rechts von der Thür eine Cisterne und zwei Behälter, um das Vieh zu tränken, angebracht sind, und niedrige Mauern mit Säulen die Eintheilung des Raums in einen offenen und einen bedeckten, zum Unterstellen des Viehs bestimmten anzeigen. Dort wurden die Gerippe von drei Mauleseln und einem Hunde gefunden. An der Westseite führt eine Treppe zu den obern, vielleicht zum Unterbringen von Heu u. s. w. benutzten Räumlichkeiten. Neben der Treppe an der Wand zeigt sich ein Larenbild, zwei aus Rhyton in Eimer einen Strahl ergießende Laren; zwischen beiden ist eine Nische, auf deren Hintergrunde eine auf einem Esel sitzende jugendliche Frau gemalt ist, die, bekleidet mit weißem Gewande, welches sich auch über den Kopf hinzieht, mit Schuhen von derselben Farbe, mit der rechten Hand die Zügel des Esels hält, während sie in der linken einen in grünes Zeug gewickelten Knaben trägt, der beide Hände ausstreckt. Unter der Nische erblickt man die gewöhnliche Schlange; rechts über dieser einen Mann in kurzer Tunica, die von der linken Schulter hinabzugleiten scheint; mit der rechten Hand hält er eine Peitsche, mit der linken die Zügel zweier ihm nachfolgender Esel, nach denen er sich umsieht. Wen jene kindertragende Frau darstellt, ist ungewiß. Brizio, der Erklärer dieses Bildes (Giorn. II, S. 45), hat zuerst an Vesta mit Zeus, später an Epona, die Schutzgöttin der Vierfüßler, gedacht, doch beides ist ohne Wahrscheinlichkeit. Das vom Gange aus zugängliche Zimmer, mit Fenstern nach dem Gange und dem Hofe, offenbar das Zimmer des Stallwärters, ist roh mit Vögeln ausgeschmückt.

Das nächste Haus (Nr. VI), zu dem eine Bottega mit Hinterzimmer, ohne Schmuck, gehört, worin nur ein links von der Thür befindlicher gemauerter Heerd, der nach oben durch Bogen geschlossen, auffallend ist, hat gleich rechts vom Prothyron ein Zimmer, das dem dort befindlichen Heerde nach als Küche gedient hat; neben dem Heerde der gewöhnliche Begleiter. Das Prothyron hat rothen Sockel und darüber schwarze, von rothen unterbrochene Felder, darüber weiß, mit Guirlanden u. s. w. Gleich beim Eingange links findet sich in schwarzem Felde ein an einen Baumstamm angelegter Hund (nach rechts) gemalt, weiter ein Hirsch von Löwen gejagt, und Masken. Beim Eintritt in's Atrium fällt zunächst links ein an die Wand sich anlehnendes tempelartiges Gebäude auf, unten gemauert, dann offen, das Dach mit Fries von zwei Säulen aus Stuck getragen. Der Fries war roth und blau bemalt, die Hinterwand der Zelle weiß mit grünen Sträuchern. Der Aufbau roth; an der Vorderseite sind dann noch zwei um einen Altar sich ringelnde Schlangen angebracht. Das Zimmer links neben dem Prothyron, nach dem Atrium zu geöffnet, war ehemals überwölbt; wahrscheinlich diente es als Triclinium. Das Atrium selbst hat schwarze Wände mit rothem Sockel; in den Feldern sind Eroten und Psychen vertheilt, mit Tympanum, Patera, Früchten; auf einem Pfeiler sind an den Füßen aufgehängte Hühner in Rund angebracht, auf einem andern Viktoria, geflügelt, merkwürdiger Weise hier mit Helm auf dem Haupte und Speer in der rechten Hand, mit der linken, in der sie Zweige hält, sich auf einen Pfeiler stützend. Links und rechts vom Atrium liegen je zwei Zimmer, links ohne wesentlichen Schmuck (nur Seethiere und Vögel auf den Wänden), doch das zweite mit feinem Mosaik, zwei vor einem hohen rothen Kasten beschäftigte Tauben, die eine steht oben, die andre unten, und beide halten das Ende einer weißen Kette im Schnabel. Der Grund des Mosaiks ist schwarz, als Rand dienen Blumenranken mit grünen Blättern und gelben Blüthen. Von den rechts liegenden Zimmern wird das eine durch die in der Wand angebrachten Löcher als Vorrathskammer bezeichnet, wo auf Brettern, die auf in der Wand eingeschlagenen Pflöcken ruhten, Gegenstände beliebiger Art niedergelegt werden konnten; sonst ist es, ebenso wie das andre, gänzlich ohne Schmuck. Auffällig ist noch ein im Atrium in der Nähe des Tablinum stehender mit Rost überzogener und mit mannichfachen Einschnitten versehener Stein; er diente zur Befestigung der Geldkiste, die man gewöhnlich im Atrium aufzustellen pflegte; der Nagel in der Mitte, mit dem die Kiste befestigt war, ist noch vorhanden.

Im Tablinum finden sich auf rothen Wänden kleine Landschaften; die Zimmer links von den nach dem Garten führenden Fauces sind ohne Schmuck, sogar manche noch ganz roh.

Im Hintergrunde also größere Gärten, von den andern Räumen durch eine niedrige, von gelben Pfeilern unterbrochene und schwarz bemalte (darin Sträucher u. s. w.) Wand getrennt. Dort wurden erst zwei, dann sieben Gerippe gefunden, und um sie herum zerstreut eine große Masse von Schmuckgegenständen, darunter eine 2,53 Meter lange Kette aus Gold.

Das an dieser und der Stabianerstraße liegende Eckhaus (Nr. VII), von dem ein Theil, die an der Stabianerstraße liegenden Bottegen, schon viel früher ausgegraben waren, ist interessant wegen der eigenthümlichen Vertheilung seiner Räumlichkeiten. Gleich durch die Thür gelangt man, eine Stufe hinabsteigend, in einen Raum, der an der rechten Wand ein von niedriger Wand und eingemauerten Säulen eingeschlossenes, mit Ablauf für das Regenwasser versehenes Peristyl aufweist; dahinter liegt ein kleines Zimmer mit Fenster nach dem Peristyl; links von der Thür münden zwei Zimmer, mehr lang als breit, nach dem Peristyl fast ganz offen. Dann folgt eine hohe Treppe, mit Thür rechts in ihrer halben Höhe, und dahinter ein andres Zimmer mit gemauertem Heerd, an welches sich ein kleines Zimmer anlehnt. In dem letzterwähnten kleinen Raume wurden fünf Skelette, eng aneinander geschmiegt, gefunden. Unter der Treppe, von den beiden sie umgebenden Zimmern aus zugänglich, liegen dann noch zwei kleine überwölbte Kammern. Bilderschmuck findet sich wenig im Hause, da die größern Zimmer noch gar nicht mit Intonico bekleidet sind, nur in dem kleinen hinter dem Peristyl liegenden Zimmer, welches gelbe, unten marmorirte Wände hat, ist, außer den gewöhnlichen Eroten mit Füllhorn, Blumen, Kalathos u. s. w., in der Mitte der Hinterwand Adonis auf Felsen sitzend und träumerisch in die Ferne schauend dargestellt. Mit der linken Hand stützt er sich auf Felsen auf, in der zwischen den Schenkeln ruhenden rechten Hand hält er einen Speer, zu seinen Füßen ist Wasser, in dem sich ein Bild spiegelt. Ueber ihm links ein Erot mit Fackel; im Hintergrunde Baulichkeiten und Bäume. Zwei Zimmer, die beiden links von der Thür, waren mit Mosaik geschmückt, in dem einen in zwei übereinander stehenden Reihen Neptun und Amphitrite auf Wagen, gezogen von zwei Tritonen, von denen der eine die Doppelflöte bläst, darunter auf Seethieren zwei fast ganz verhüllte Frauen und Amor mit Band in der Hand, in dem andern Enten und Fische in natürlichen Farben. Beide sind nach Neapel in's Museum gebracht worden. Aus der Hinterwand des Peristyls springen zwei kleine Mauern vor, deren Zwischenraum blau bemalt, ist wie auf dem Pfeiler dicht bei der Thür ein mit einem Nagel befestigtes Akanthusblatt aus Stuck. Welchem Zweck es gedient hat, ist bis jetzt noch ungewiß, da die Vermuthung, es habe einem hier wohnenden Stuckarbeiter als Schild gedient, doch jedenfalls zurückzuweisen ist. Ein Schild innerhalb des Hauses würde schwerlich die verlangten Dienste thun. Rechts von der Thür endlich führt eine schmale Thür nach der Küche und dem Cesso, daneben die Eckbottega. Dort sind auch noch die Anfänge einer von außen nach oben führenden Treppe.

Dies Haus fällt außer durch den gänzlichen Mangel des Atrium auch noch dadurch auf, daß an der Ecke vier unter sich und mit dem Hause durch Bogen verbundene Pfeiler angebracht sind, bis jetzt in Pompeji der einzige Fall.

Die zu diesem Hause gehörenden Bottegen, schon früher bekannt, entbehren jedes Schmuckes, ebenso die folgende Bottega (Nr. VIII) mit den dazu gehörenden Hinterzimmern; höchstens wäre dort von den erhaltenen Räumlichkeiten ein sonst nicht in dieser Weise erhaltener Cesso zu erwähnen. Anders steht es mit einem Hinterzimmer der folgenden Bottega (IX), dessen Wände in gelben Feldern Büsten, theilweise von großer Lieblichkeit, und kleine Landschaften, in dem die Mitte einnehmenden rothen Felde ein größeres Bild haben. Das auffallendste ist das der rechten Wand: in einem Gefängnisse (man erkennt es an den vergitterten Fenstern rechts) sitzt ein Greis auf dem Boden, mit entblößtem Oberkörper, nur von den Hüften an mit Gewand umhüllt; rechts von ihm kniet eine junge Frau auf dem rechten Fuße, während der linke nur gebogen ist; bekleidet mit braunem Chiton, der die rechte Brust offen läßt, faßt sie mit der rechten Hand das Gewand des Alten, um ihm den Rücken zu bedecken, während sie mit der linken Hand ihm die rechte Brust reicht. Dieser saugt gierig, die rechte Hand streckt er gegen die linke Brust der Frau aus, die linke ruht ausgestreckt auf ihrem Knie. Hinter dem Fenster, aus welchem ein voller Lichtstrahl auf das Paar fällt, wird noch der Kopf eines Lauschers sichtbar.

Dies Bild, das man wegen des Lichteffekts und überhaupt wegen des ganzen Eindrucks am

liebsten für modern halten möchte, kam ähnlich schon früher in Pompeji vor; eine Wiederholung im Mus. Borb. T. 5; mit Recht ist die von einigen Schriftstellern überlieferte Scene, daß Pero ihren im Gefängniß festgehaltenen und zum Hungertode verurtheilten Vater Kimon mit ihrer Milch erhalten habe, auf dieses Bild bezogen worden.

Darunter, über dem Sockel, sind zwei Hirsche an der Tränke und ein Eber, welcher gegen einen Bär Front macht, dargestellt; gegenüber unten gleichfalls ein Thierstück, und darüber Ariadne, von Theseus verlassen. Ariadne liegt zu Boden, nach links, auf brauner Decke mit gelb-grünem Kissen, sie stützt sich mit der linken Hand gegen den Boden, während sie mit der rechten Hand das Gewand faßt; ihr Oberkörper ist entblößt. Links neben ihr ein Erot, in der gesenkten Linken den Bogen haltend, mit der rechten Hand die Thränen trocknend; hinter ihr rechts ist eine geflügelte Frau sichtbar; bekleidet mit braunem Chiton, legt sie die linke Hand auf die linke Schulter der Ariadne, und mit übergebeugtem Oberkörper streckt sie die rechte Hand nach vorn, in die Ferne deutend; dort, wohin auch der Blick der Ariadne gerichtet ist, sieht man auf grünem Wasser ein Schiff mit Doppelsegeln: das Bild gehört der Ausführung nach zu den besten. Neben diesem Zimmer führt ein enger Gang in eine Art Peristyl. Dorthin geht auch ein Fenster des eben erwähnten Zimmers. Rechts vom Peristyl ist noch ein kleines Gemach, mit Greifen und Panthern als Schmuck; von ihm führt eine Treppe nach oben.

Das nächstfolgende Haus (Nr. X), die sogenannte Fontana d'amore, Stab. Nr. 55, ist schon seit länger ausgegraben und die Bilder bei Helbig beschrieben. Auch Nr. 62 (auf dem Plan Nr. XI) ist schon von Helbig gekannt; nur die hintern Theile, darunter besonders ein Zimmer mit fast ganz erhaltener Volta, sind neuerdings ausgegraben, und verdienen Erwähnung. In dem Giebel des Gewölbes ist ein Hahn an Trauben pickend neben andern Früchten, vorzüglich Feigen, in den lebendigsten Farben und natürlicher Größe dargestellt. Das Gewölbe selbst ist mit Eroten und Seethieren ausgeschmückt.

Die beiden bis zur Ecke folgenden Bottegen mit Hinterzimmer sind ohne Schmuck; aus dem letzten Zimmer der letzten wäre ein gemauertes Bassin zu erwähnen, welches, fast das ganze Zimmer einnehmend, dem Hausherrn zum Betriebe seines Geschäftes gedient zu haben scheint.

Auch die Außenwände der Häuser sind nicht ohne Schmuck; so ist gleich auf der der Nr. II gegenüberliegenden Wand auf der andern Seite der Straße ein Larenbild angebracht, auffallend auch heute noch wegen der grellen dazu genommenen Farben. Der Grund ist gelb; darauf sind zwei Laren in der gewöhnlichen Tracht und Haltung gemalt; zwischen ihnen steht der genius familiaris, mit Schleier über dem Haupte, mit Füllhorn in der Linken, im Begriff, aus einer Patera auf einen neben ihm stehenden Altar, hinter dem ein Flötenbläser sichtbar wird, zu libiren. Ueber den die Darstellung oben umsäumenden Wellenbinden sind noch Sol und Luna, bis zur Brust sichtbar, mit Peitschen in der Hand, dargestellt; unten sind zwei Schlangen zu beiden Seiten eines Altars gemalt, an dessen Vorderfläche ein Gorgoneion angebracht ist. In derselben Straße, doch auf der andern Seite, da wo die Mauer von Nr. IV sich um eine Kleinigkeit einzieht, ist in der Ecke, hinter einem niedrigen Pfeiler, von der Brust ab verborgen, ein Krieger mit Helm, Speer und Schild gemalt; wahrscheinlich glaubte man hier durch die Furcht vor dem Krieger das eher zu erreichen, was man sonst durch die Furcht vor den Göttern, indem man zwei Schlangen malte (pinge duos angues; pueri, sacer est locus, extra meite) zu erstreben gesucht hatte.

Noch zu erwähnen ist auch, daß eine ganze Reihe der Häuser dieser Insel die Außenseite mit Stuck, in rothen und weißen Feldern, bekleidet haben, so daß auch ein Gang auf der Straße nicht so langweilig und ermüdend sein konnte, wie man es sich gewöhnlich wegen der Fensterlosigkeit der antiken Häuser zu denken pflegt.

Außer dieser Insel ist noch eine andre, die darauf folgende nach Norden, fast völlig ausgegraben; doch abgesehen von den Häusern, die an der Stabianerstraße liegen und schon früher bekannt waren (darunter di Casa di M. Lucrezio, so genannt nach einem dort angemalten Brief mit der Adresse des M. Lucrezius) ohne weitere bedeutende Ausbeute. Anzuführen wäre wegen der Sonderbarkeit der Darstellung ein Larenbild in einer Bäckerei an der Ecke der Stabianerstraße, die auch jetzt wegen der Vollständigkeit und Uebersichtlichkeit aller zu einer Bäckerei nöthigen Lokalitäten eine

besondere Erwähnung verdient. Zu Seiten einer mit grüner Guirlande umsäumten Nische, deren Hintergrund mit grünen Pflanzen, die rothe Blüthen tragen, ausgeschmückt ist und unter den gewöhnlichen Wollbinden, befindet sich rechts eine Frau, auf einem Pferd (nach links) sitzend, bekränzt, mit gelbem um die Schenkel geschlagenem Gewande, sonst nackt; indem sie sich mit der Rechten auf den Rücken des Pferdes aufstützt, hält sie in der Linken eine große brennende Fackel. Auf der andern Seite sieht man eine Frau mit dem rechten Arm auf einen Pfeiler gelehnt, auf dem ein Sistrum liegt, mit Ruder in der linken, mit Füllhorn in der rechten Hand, geflügelt, auf dem Kopfe mit Mondsichel, Lotosblumen und Stern; sie steht auf einer blauen, mit sich schneidenden Kreisen versehenen Kugel, und ist bekleidet mit rothem Gewande, welches den Rücken hinab fallend und auf den etwas vorgesetzten rechten Schenkel aufgelegt den Oberkörper nackt läßt. Rechts von ihr schwebt ein Erot nach rechts, mit Fackel in der Hand. Zu beiden Seiten der Nische findet sich dann noch ein eine Stickerei nachahmendes Ornament, gelb und roth, und darunter zwei Schlangen auf einen zwischen ihnen befindlichen Altar zukriechend. Offenbar vertritt dieses Bild die Stelle des gewöhnlichen Larenbildes, und schon dieser Umstand, sowie daß den Lichtgottheiten ein großer Platz eingeräumt ist, und der in der Fortuna Isis (die Frau mit Lotos, Sistrum und anderseits Füllhorn und Ruder) sich offenbarende Synkretismus lassen das Bild als höchst interessant erscheinen.

Nicht weniger Aufmerksamkeit verdient ein in der Mitte des Pistrinum sich befindender, auf drei Seiten bemalter Pfeiler. Auf der Hauptseite steht ein sogenannter genius familiaris (hier offenbar das Portrait des Hausherrn, in weißem Haar und rothbrauner Gesichtsfarbe), eingehüllt in weißes auch den Kopf bedeckendes Gewand, in der gewöhnlichen Haltung, mit Füllhorn in der linken, mit Schale in der rechten Hand; um den Altar, auf welchen er libirt, windet sich eine gelbe Schlange, die auch noch die zweite Seite mit ihren Windungen einnimmt. Auf beiden Seiten außerdem bei der Schlange noch ein Baum. Auf der dritten Seite ist ein Schiff, roth, mit einem geschwellten Segel dargestellt, von der Spitze des Mastbaums flattert eine grüne, mit rothen Kanten versehene Flagge, und derselbe genius familiaris, den wir auf der ersten Seite gefunden, mit Füllhorn in der linken Hand, mit lang herabfallenden weißen Locken, lenkt mit der rechten das Steuer.

Auch das Eckhaus des mit der Stabianerstraße parallel gehenden Vicolo gehörte einem Bäcker an. Dort sind gleichfalls einige interessante Entdeckungen gemacht worden; zunächst hat man in einem Zimmer eine Treppe gefunden, im untern Theile roth, im obern gelb mit rother Kante gemalt, die durch Frische der Farben auffällt; ein Diskus von Marmor mit Maske, vermöge eines Nagels in die Treppe eingetrieben, ist in seiner Bestimmung noch unklar; möglich daß die von einem Kustoden in Herkulaneum in Betreff eines ganz ähnlichen Diskus abgegebene Erklärung, derselbe sei einst mit Silber überzogen gewesen, und habe zum Reflektiren des Lichtes gedient, das Richtige giebt. In demselben Zimmer ist auch ein Bild entdeckt, welches durch einen Strich in zwei Theile zerfällt, links eine Schlange wie gewöhnlich auf einen Altar zukriechend, rechts auf Felsen eine bärtige Gestalt nach rechts gelagert, die, bekränzt, den linken Ellenbogen auf eine umgestürzte Urne lehnend, aus der Wasser fließt, mit der rechten Hand die Spitze einer vom Boden aufschießenden Schilfpflanze faßt; zu beiden Seiten seines Hauptes sind Vögel, unter ihm Fische dargestellt. Offenbar ist es der Sarno, der Gott des bei Pompeji vorbeifließenden Flusses, der sich hier zum zweiten Male in Pompeji (vgl. Helbig) findet.

Nicht weniger interessant sind zwei andere in einem kleinen Zimmer desselben Hauses ganz neuerdings gefundene Bilder; weniger zwar das eine, das seinem Gegenstande nach zu den in Pompeji häufig gefundenen gehört, Ariadne, nämlich von Theseus verlassen und von Dionysos mit seinem Zuge aufgefunden. Dicht am Strande des Meeres liegt Ariadne auf hellblauer gelbbefranzter Decke; ihr Kopf ruht auf einem blau und gelb gestreiften violetten großen Kissen; das violette Gewand, auf dem sie ruht, schlägt sich um die Hüften, den Oberkörper entblößt lassend. Sie schläft friedlich, den linken Arm mit Spange auf den Leib, den rechten gebogen auf die Decke auflegend. Neben ihr erblickt man den jugendlich männlichen Dionysos, bekränzt, mit grünem Aermelchiton und darüber weißlichem Obergewand mit rothem Futter, welches von der linken Schulter über den linken Arm fallend auf dem Rücken sich nach der rechten Hüfte hinüberzieht und dann shawlartig um die Hüften gelegt ist; seine ganze Kleidung hat einen weichlichen, orientalischen Charakter; in der am Körper

anliegenden linken Hand hält er einen Thyrsus, während er die rechte Hand nach vorn streckend aufmerksam seine zukünftige Braut betrachtet. Unterstützt wird er von einem gleichfalls bekränzten, bis auf den Leibschurz nackten Satyr, der die linke Hand auf die Schulter des Dionysos legend mit der rechten die vorgestreckte rechte Hand desselben unterstützt. Hinter der linken Schulter des Gottes wird Kopf und Obertheil einer das Tympanum schlagenden Bacchantin sichtbar, rechts davon eine andre, die nach rechts gerichtet, mit zurückgewandtem Kopfe, die soeben aufgefundene Ariadne anschaut; in der vorgestreckten rechten Hand hält sie Kastagnetten; ob ein über ihr sichtbar werdender Thyrsus ihr oder einer andern Bacchantin angehört, läßt sich bei dem, trotz der geringen seit der Auffindung verflossenen Zeit, schon fast verblaßtem Zustande des Bildes nicht mehr unterscheiden. Rechts wird die Scene durch Felsen abgeschlossen, links zwischen dem Kopfe des Dionysos und dem des Satyrn zeigen sich noch die Köpfe von zwei Bacchantinnen, deren Blick in die Weite gerichtet ist.

Noch interessanter wegen des in Pompeji bis jetzt noch nicht gefundenen Gegenstandes ist das Gegenstück: vor einem mit Schlangen bespannten rothen und grünen Wagen steht Triptolemos, bis auf die Chlamys, aus der er vermöge des erhobenen linken Armes einen Sinus gemacht hat, unbekleidet; mit dem linken Fuße vorschreitend, streut er lustig mit der erhobenen rechten Hand den Samen aus, den er in der Chlamys hält; unter seinen Füßen ist die Erde grün angegeben. Rechts unter ihm, weiter im Vordergrunde, ist eine weibliche dem Zuschauer den Rücken zukehrende Gestalt gelagert, auf den linken Ellenbogen gestützt; in der linken Hand hält sie ein leeres Füllhorn, während sie mit der rechten Hand einen Zipfel ihres sich im Rücken lang hinziehenden Gewandes faßt. Die zwei Genien, die man zu beiden Seiten ihres bekränzten Kopfes sieht, zeigen an, daß es die Personifikation der Erde ist, die sich ganz ähnlich mehrfach auf Reliefs findet; das Füllhorn, jetzt noch leer, wird bald von dem aus der Erde unter dem Beginnen des Triptolemos hervorgekeimten Segen gefüllt werden. Links sitzt eine Frau, bekränzt, mit an die Schulter gelehnter langer Fackel in der linken Hand, während sie den Kopf in die rechte Hand stützt; hinter ihr steht eine andre, gleichfalls bekränzt, welche in der vorgestreckten Linken einen flachen Korb hält. Es ist Demeter und Persephone, von denen Triptolemos ausgesandt wird, und in deren Gegenwart er sein segensreiches Amt beginnt.

Auch in Herkulaneum, in dem am Meer gelegenen Theile, wo nicht die Häuser Resinas energischere Ausgrabungen verbieten, fährt man seit einiger Zeit fort, die verschütteten Häuser von der Lava zu säubern. Auch dort ist vor kurzem in einem Hause, welches sich durch Ornamentfiguren, die wesentlich von den in Pompeji üblichen abweichen, auszeichnet, ein höchst interessantes Bild aufgedeckt worden, welches bis jetzt eigentlich noch nicht seine Erklärung gefunden hat. Rechts sitzt auf einem Klappstuhl in orientalischem Kostüm, mit Aermelchiton und Hosen, ein Jüngling, der in der rechten Hand einen Speer hält, während er mit dem linken Arm sich auf ein großes, auf den Stuhl aufgesetztes steifes Kissen stützt; auf dem Haupte trägt er eine Bedeckung, die zwischen Helm und phrygischer Mütze in der Mitte steht. Links lehnt an einem Pfeiler eine weibliche vollbekleidete Gestalt, sich mit dem rechten Arm auf einen Pfeiler stützend. Zwischen beiden, dahin wo die Blicke beider gerichtet sind, steht eine nackte Frau, nach rechts, die den Kopf nach vorn gerichtet hat, im Begriff in ein von ihr und von einer rechts von ihr stehenden Dienerin gehaltenes hemdartiges Gewand hineinzuschlüpfen; zwischen beiden weiter im Hintergrund ein Waschgefäß. Die Figuren sind in ziemlich weiten Entfernungen von einander reliefmäßig, oder so wie sie sich auf alten Vasen finden, angebracht. Vielleicht ist doch an eine Scene aus dem Parisurtheil zu denken.

(Schluß folgt.)

Altchristlicher Sarkophag aus Salona.

Am Schlusse meines Berichtes über die Rettung eines römischen Sarkophags zu Salona auf Seite 65 ff. dieses Jahrgangs der „Zeitschrift für bildende Kunst“ konnte ich bereits die Nachricht von der an derselben Stelle erfolgten Aufdeckung auch eines christlichen Sarkophags mittheilen. Auch dieser ist inzwischen auf Verfügung des Herrn Ministers für Kultus und Unterricht in das Museum zu Spalato in Sicherheit gebracht. Die Arbeit der Hebung und des Transports bis Spalato war dieses Mal eine noch viel schwierigere, da der Sarkophag von ungewöhnlicher Größe und Schwere ist. Man hat ihn etwa auf hundert Centner geschätzt. Nachdem die Freilegung schon früher erfolgt war, begannen am 28. November v. J. die weiteren Hebungsarbeiten, und erst am 28. December langte die gewaltige Masse von sechs Ochsen gezogen in Spalato an. Das Verdienst der Ausführung dieser Arbeit gebührt wiederum dem Kommandanten der Bergfestung Klissa, Herrn Lieutenant Joseph Reiter vom zwölften Festungs-Artillerie-Bataillon. Dank seiner Energie, die noch dazu allerlei vernünftiger Weise gar nicht zu erwartende, aber doch eigens bereitete Schwierigkeiten zu überwinden hatte, steht jetzt im Museum zu Spalato ein Sarkophag, der unter sämmtlichen uns erhaltenen ältest-christlichen einer der ansehnlichsten ist. Er darf sich den Handbüchern im Voraus empfehlen.

Spalato hat bereits seit längerer Zeit bei den Franziskanern am Strande einen auch hinlänglich bekannten, altchristlichen Sarkophag mit der Reliefdarstellung des Durchgangs durch das rothe Meer aufzuweisen. Der neugefundene ist künstlerisch weit reicher; in seinen Reliefs macht sich das architektonische Element sehr geltend. Ich habe die Hauptsachen des Bildwerkes bereits in meinem früheren Berichte wenigstens summarisch richtig angegeben. Jetzt liegen mir Photographien vor. Die Figuren des Mannes einerseits und der Frau mit dem Kinde andererseits vom Mittelbilde des hier bärtig dargestellten guten Hirten sind bei reiflicher Erwägung mit Abweisung leicht auftauchender Gedanken an die Madonna und Joseph oder symbolisirender Auslegungen, die mir zu Ohren gekommen sind, bestimmt ganz einfach für die Bilder des verstorbenen Ehepaares zu erklären, für deren Leiber auch das Innere des Sarkophags sich abgetheilt fand. Die sie umdrängenden Schaaren kleinerer Gestalten, Personen beiderlei Geschlechts in verschiedenen Lebensaltern, müssen vielleicht Angehörige der Gemeinde oder sonst den Verstorbenen irgendwie verbunden gewesen sein. Es sind ihrer zweiundvierzig im Ganzen, vierzehn bei der Frau, die doppelte Anzahl bei dem Manne. Außerdem stehen noch ein Mal fünf Personen, drei Erwachsene und zwei Kinder neben der Grabesthür auf dem Relief der einen Schmalseite des Sarkophags. Bemerkenswerth ist die nach altkirchlicher Sitte bei alle diesen Figuren durchgeführte Sonderung der Geschlechter.

Ich hoffe auch diesen Sarkophag mit anderen römischen Bildwerken aus Oesterreich herauszugeben. Einstweilen wird das Gesagte genügend sein, um eine der Wirklichkeit annähernd entsprechende Vorstellung von dem Reichthume seiner Skulpturen zu geben. Leider ist er ohne alle Inschrift. Jedenfalls zeigt die Existenz eines solchen Stücks schon allein augenfällig, wofür allerdings auch noch andere Gründe sprechen, daß bei weiterer aufmerksamer Beachtung der antiken Ueberreste von Salona die Ausbeute an Werken der christlich-römischen Kunst etwa des vierten Jahrhunderts von besonderm Werthe sein dürfte. Es wäre nicht unmöglich, daß gerade Spalato und Salona mit der Zeit eine Gruppe altchristlicher Denkmäler aufweisen könnten, welche der Zeit nach der Gruppe zu Ravenna so voranginge, wie dieser, um in der Nachbarschaft zu bleiben, die Denkmäler von Cividale nachfolgen. Möchte bei weiteren Entdeckungen es nie an so kundiger

Hilfsleistung fehlen, wie wir sie jetzt schon zum zweiten Male Herrn Lieutenant Reiter zu danken haben, um so ausdrücklicher zu danken, je ausschließlicher ihm seine an Ort und Stelle nicht allseitig richtig gewürdigten Mühen nur das Bewußtsein einigermaßen vergelten kann, der Alterthumswissenschaft einen von allen Einsichtigen und Wohldenkenden hochanerkannten Gewinn gesichert zu haben. Wir bitten ihn in solcher Thätigkeit bei kommender Gelegenheit unbeirrt zu beharren.

Wenn wir hier von Wien aus es für unsere Aufgabe halten, den römischen Ueberresten Dalmatiens unsere Aufmerksamkeit zu widmen, so können wir uns im Interesse der nächstbetheiligten Disziplinen nur darüber freuen, wenn in gleicher Weise auch Agram anfängt sein Haupt zu erheben. Eine unlängst in Salona gefundene Apollostatue gehört zu den Erwerbungen, welche das Museum zu Agram gemacht hat. Sie befindet sich gegenwärtig unter der Aufsicht des Directors jenes Museums, des Herrn Ljubitsch, in Wien, um restaurirt zu werden. Sie ist das werth, da der bis auf eine umgeworfene Chlamys nackte, aufrecht stehende Körper, neben dem ein Lorbeerstamm bei der Deutung der Figur zu Hilfe kommt, eine für Arbeiten dalmatinischen Fundortes ungewöhnliche Lebendigkeit der Formen zeigt. Das Gewand ist roth gefärbt. Der Marmor scheint griechisch zu sein, und man mag auch an einen griechischen Arbeiter, doch erst römischer Zeit, denken. Der Kopf ist zum Einlassen in eine Vertiefung im Halse besonders gearbeitet und zwar von anderer, weit ungeschickterer Hand, paßt auch in seiner Bewegung gar nicht zur Statue.

Wien. **Conze.**

Notiz.

Von dem Stillebenmaler B. van der Meer habe ich im 7. Jahrg. S. 27 dieser Zeitschrift eine Nachricht gegeben. Van der Willigen erwähnt in seinem unschätzbaren Buche: Les Artistes de Haarlem 1870 S. 222 ein anderes Stillleben, das im Katalog J. B. v. d. Bergh, Amsterdam 15. Juli 1833 unter Nr. 155 verzeichnet ist und $6^1/_2$ Gulden erzielte. Auf der Liste der Haarlemer Maler, die van der Vinne (1629—1702) angelegt hatte, erscheint ein Barend Vermeer, der wohl mit dem Bernardus van der Meer identisch ist, welcher sich als Junggeselle den 7. September 1683 zu Maarsen mit Gertruida Dusart von Maarsen verheirathete. Als seine Wohnung wird der sog. Cregt in Haarlem angegeben, wo auch Jan van der Meer de Jonge wohnte. Vermuthlich waren sie Brüder und also Söhne von Jan van der Meer d. Ae. Da die beiden erwähnten Bilder in Wien und Würzburg die Jahreszahl 1689 tragen, so ist recht gut möglich, daß man in Barend den Maler zu erblicken hat. **W. Schmidt.**

Berichtigung. In dem Aufsatz über die Galerie Gsell, Heft 7, S. 219, Zeile 2 von unten ist zu lesen: „fremde Kunstwerke" statt: „alte".





Das Schubert-Denkmal in Wien.

Mit Illustrationen.



„Die Phantasie“, Sockelrelief vom Wiener Schubert-Denkmal.

Der 15. Mai war ein Festtag für Wien. An diesem Tage wurde das Marmordenkmal enthüllt, das der Wiener Männergesangverein seinem Abgott, so darf man sagen, Franz Schubert im Stadtpark errichten ließ.

Franz Schubert! Wer kennt ihn nicht, den schlichten Mann, dessen Musik wohlthut wie Heimathsgruß, den ächten Wiener von offenem, heiterem, treuherzigem Sinn, leicht erregt, warmblütig, ein Kind der Stimmung, von liebenswürdigem Naturell — den Meister, der das Empfinden seiner Vaterstadt in Tönen idealisirt und es durch diese Idealisirung zum Gemeingut des deutschen Volkes, ja der ganzen gebildeten Welt gemacht hat? Wer kennt nicht seine herrlichen Lieder, die alles enthalten, was zwischen Wonne und Klage pulsirt, die ganze Scala der menschlichen Gefühle, vom Jubel bis zum herbsten Schmerz, von der süßen, starken Minne bis zum bitteren Tod? Sei kalt oder feurig, müd oder muthig, krank und lebenssatt oder gesundheitsstrotzend und lebensfreudig, glückselig oder unselig, wes Alters und Volkes du magst — Franz Schubert wird dein Herz bewegen. Ein unvergleichlicher berauschender Trank sind seine Lieder, wie Bauernfeld sagt, „sie leben und leben fort; sie tragen das goldene Dichterwort auf Flügeln des Rhythmus, der Harmonie tief innig süßer Melodie recht in des Menschen Herz hinein. Was er berührt, es wandelt sich zum Klange, was er gedacht, es wurde zum Gesange, und jedes Fühlen wurde ihm zum Lied.“

Mit Recht hat man Schubert mit dem edeln Mozart verglichen. Gleich wie diesem waren auch Schubert die Grazien hold. Er hatte gleich Mozart den göttlichen Funken des Genius und den nimmer ruhenden Schaffensdrang mit auf den kurzen Lebensweg bekommen. Gleich diesem traf ihn ein früher Tod. Am 31. Januar 1797 wurde der Schullehrerssohn Franz Schubert in der Roßau geboren — sein Vater war mit neunzehn Kindern gesegnet. Schon am 21. November 1828 legten sie ihn auf dem Währinger Friedhof in's Grab. Es waren noch nicht zwei Jahre verflossen nach dem Heimgange Beethoven's, der in ihm den göttlichen Funken erkannt, zu dem er im Leben mit Scheu aufgeblickt wie zu einem glänzenden unnahbaren Sterne, dem er jedoch im Tode nahe zu sein verlangt hatte. Nur einunddreißig Jahre, und welche Fruchtbarkeit! Es giebt kein Genre in der Musik, das Schubert fremd geblieben wäre. In allem hat er Bedeutendes, in mehreren Großes, ja

Unerreichtes geschaffen. Man mag wahllos hineingreifen in den Schatz seiner musikalischen Kleinodien, immer langt man Kostbares hervor. Doch war er im Gebiet der Instrumentalmusik gleichsam nur zu Gaste; die Vokalmusik war seine eigentliche Heimat. Dort quoll ein Quell reizender und ausdrucksvoller Melodie, voll, treu, unversiechbar. Es fehlte ihm zwar die Kraft und Concentration Beethoven's, dafür hat er aber sangbar geschrieben wie keiner der deutschen Komponisten, von Haydn angefangen bis herauf zu dem Titanen, der gegenwärtig den musikalischen Olymp stürmt und so verwegen spielt mit Juppiter's Blitzen. Die Kenntniß der menschlichen Stimme, deren physiologische Bedingungen bei uns von Jung und Alt oft in ganz verbrecherischer Weise mißachtet werden, hielt ihn stets im Bereiche maßvoller Schönheit. Die Stimme ist kein Instrument, das man ungestraft willkürlich behandeln, ja mißhandeln kann; das wußte er.

Zur Zeit Schubert's gab es noch keinen organisirten Männergesang. Seine Chöre wurden nur in ein- oder mehrfachen Quartetten vorgetragen. Erst der Wiener Männergesangverein ist der würdige Interpret Schubert'scher Chöre geworden, besonders von der Zeit an, wo Johann Herbeck das musikalische Haupt desselben wurde und sich mit der sinnvollen künstlerischen Ausgestaltung des Vorhandenen nicht begnügte, sondern zu revidiren und auszugraben begann, was an musikalischen Kostbarkeiten Schubert's versunken und vergessen war. Sein Ruhm und der des Vereins ist mit den Schubert'schen Chören weit durch's Land gegangen. In Herbeck's Kopfe entsprang denn auch im Jahre 1862 die damals etwas vermessene Idee, Schubert von Vereinswegen in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu errichten. Der damalige Vorstand Franz Schierer erfaßte mit Wärme diesen Gedanken, und der von beiden Führern in der Generalversammlung vom 6. Juni 1862 gemeinsam eingebrachte Antrag wurde vom Vereine mit Begeisterung begrüßt und angenommen. Die Idee ist nun von Nikolaus Dumba und seinen Genossen zum schönen Ziele geführt. Concerterträgnisse und einige freiwillige Beiträge haben die Mittel gegeben. „Nicht durch Sammlungen, durch seine Lieder hat man Stein auf Stein zum Denkmal gefügt". Da gab es kein gnädiges Almosen, keinen bewaffneten Hausbettel, keine hohe Protektion, kein öffentliches Wettrennen der Eitelkeit. Der Zauber Schubert's allein genügte, den Fonds von 31,200 fl. zu schaffen.

Weit schwieriger als die Fondsbeschaffung gestaltete sich die künstlerische Frage. Im Jahre 1865 wurde das durch einen Beirath von Fachmännern ausgearbeitete Progamm für einen beschränkten Denkmal-Konkurs ausgegeben und den eingeladenen Künstlern Prof. Widnmann in München, Begas in Berlin, Pilz und Kundmann in Wien die anerkannt besten Porträte Schubert's in photographischen Kopien zur Verfügung gestellt, die man insbesondere durch Einwirkung des um das Schubert-Denkmal hochverdienten Moriz Schwind erlangt hatte. Das Konkurs-Ergebniß war kein glückliches. Die am 11. September 1865 im österr. Museum für Kunst und Industrie zusammengetretene Jury, bestehend aus den Herren Min.-Rath Dr. Heider, den Professoren Bauer, Engerth, Ferstel, Laufberger, Bildhauer Josef Gasser und Direktor von Eitelberger, erklärte keine von den drei Skizzen (Begas hatte abgelehnt) für die Ausführung geeignet. Dieses negative Resultat wurde aber von der Jury nicht so sehr den Künstlern als hauptsächlich den Schwierigkeiten zugeschrieben, die in der Natur der Sache liegen. „Zwischen der Persönlichkeit Schubert's, wie sie noch in der Erinnerung Vieler lebt, und jenem gewaltigen Liederfürsten, als welchen ihn die musikalische Welt würdigt, liegt eine für die Plastik schwer zu überbrückende Kluft". So ließ sich die kopfschüttelnde Jury vernehmen. Die gütige Natur hatte alles gethan, um ihren vielgesegneten Sohn nicht „monumentfähig" werden zu lassen. Man betrachte nur den von uns beigegebenen vorzüglichen Holzschnitt von F. Vater nach einer Zeichnung des Jugendfreundes Moriz Schwind, welche derselbe einmal zur besseren Erläuterung seiner

Beschreibung in Kundmann's Atelier auf einer Gypsplatte in raschen Zügen entwarf.*) „Der kurze Hals, das runde, dicke, etwas aufgedunsene Gesicht Schubert's, die niedere Stirn, die aufgeworfenen Lippen, buschigen Augenbrauen, die stumpfe Nase, das krause Haar", das alles gab nach dem Zeugniß des Biographen Dr. Kreißle „seinem Kopf ein mohrenartiges Ansehen". Längere Zeit stand man vor der verhängnißvollen „Kluft", in der das ganze Schubert-Monument versunken schien, bis sich der Verein trotz des entschiedenen Abrathens der Jury, die ein Idealmonument, einen Brunnen empfohlen hatte, doch für eine Porträtstatue und für die Ausführung derselben in Marmor entschied. Von dem vordem einge-



Porträtskizze Schubert's von M. v. Schwind.

ladenen Künstlern ließ sich nur Kundmann zur Einsendung neuer Entwürfe bewegen. Drei Modellskizzen, zwei Brunnenmonumente und eine Porträtfigur unterzog er dem abermaligen Urtheil der Jury. Letztere votirte nun auf Grund des gefaßten Vereinsbeschlusses für die Porträtstatue, für die Ausführung der Figur sowohl wie der Sockelreliefs in karrarischem Marmor zweiter Qualität und für die Aufstellung des Denkmals auf jenem Platze, auf welchem sich dasselbe heute befindet. Im Januar 1868 erfolgte die Bestellung, am 12. Oktober 1868, bei Gelegenheit der Jubelfeier des Männergesangvereins, die Grund-

*) Die Gypsplatte mit Schwind's Zeichnung befindet sich gegenwärtig, als Geschenk Prof. Kundmann's, in der Bibliothek der Wiener Akademie der bildenden Künste. Der Schnitt wurde nach einer trefflichen Photoxylographie von Leth facsimile ausgeführt.

steinlegung, und am 15. Mai 1872 die feierliche Enthüllung des Denkmals — des ersten öffentlichen Denkmals eines Künstlers in Wien. Unter den vielen Helden und Generalen der erste Künstler — Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven fehlen noch. Und welchen Männern verdanken wir größere Thaten, dauernderen Ruhm?

Da sitzt er nun, der unsterbliche Schubert, in einer grünen Bucht des Stadtparks, umschattet von Bäumen, umbüscht und umblüht, auf dem schönsten Fleck Erde seiner lieben Vaterstadt. Da sitzt er, den Griffel in der Hand, das Buch auf dem Schooße, an einen Baum gelehnt, sinnend das Haupt erhoben, der Offenbarungen gewärtig. Und sie alle erkennen ihn, die ihn im Leben gekannt und noch die Augen offen haben, und ganz Wien grüßt ihn und freut sich dessen, daß die „schwer zu überbrückende Kluft" von Kundmann doch glücklich überbrückt wurde. Der architektonische Theil des Denkmals, aus röthlich-gelbem Granit des sächsischen Erzgebirges vom Steinmetzmeister Wasserburger gearbeitet, ist vom Oberbaurath Theophil Hansen entworfen. Drei Stufen tragen den einfach und schön gegliederten länglichrechteckigen, mit der Schmalseite nach vorn aufgestellten Sockel. Ein meines Wissens von Hansen zum ersten Mal bei Bitterlich's Entwurf für das Schillerdenkmal in Wien angewendetes wirksames Gliederungsmotiv, die Eckpilaster mit den dazwischen eingelassenen Reliefs im oberen Theile des Sockels, erscheint hier wiederholt. Auf dem von den Pilastern getragenen Gebälk ruht die Platte, und darauf die Figur. An der Vorderseite des Sockels prangt in Goldlettern die Inschrift: „Franz Schubert" — darunter: „Seinem Andenken der Wiener Männergesang-Verein 1872." An der Rückseite ist zu lesen: „Geboren am 31. Jänner 1797, gestorben am 19. November 1828." Die Farbenwirkung des gelblich-rothen Granits und der weißen Skulpturen auf dem dunkelgrünen Hintergrunde mag man sich leicht vorstellen.

Das Relief auf der Vorderseite zeigt uns die künstlerische Phantasie, von einer aufstrebenden Sphinx getragen. Die geflügelte Vokalmusik auf der rechten Seite ist von vier singenden Knaben, die geflügelte Instrumentalmusik auf der andern Seite von vier Knaben umgeben, die Instrumente spielen. Die Figur Schubert's ist 6′ 9″ hoch, das Relief der Phantasie 2′ 10″ im Quadrat, die Seitenreliefs je 3′ 10″ breit und 2′ 10″ hoch.

Das Schubert-Denkmal ist ein für Wien epochemachendes Kunstwerk. Beinahe ausnahmslos bleiben alle im Waffenmuseum verewigten Heldengestalten weit hinter der Schubert-Statue zurück. Aber nicht bloß die Konception, auch die Durchbildung der Form, die Fertigkeit und Feinheit in der Ausarbeitung selbst des kleinsten Details muß rühmend hervorgehoben werden. Kundmann ist Wiener von Geburt und gegenwärtig 34 Jahre alt. Seine erste Ausbildung erhielt er an der Akademie und zwar in Prof. Bauer's Atelier, an dessen Stelle er in den letzten Tagen in die Akademie berufen wurde. Seine Vervollkommnung fand Kundmann bei Prof. Hähnel in Dresden. Dort führte er die früher in dieser Zeitschrift publicirte lebensgroße Gruppe „Der barmherzige Samariter" aus, die seinen Namen schnell bekannt machte und ihm den kaiserlichen Hofpreis und das römische Reisestipendium eintrug. Nach zweijährigem Aufenthalt in Rom (1865—67) kehrte er nach Wien zurück, um seine bedeutenden Aufträge auszuführen.

Hauptwerke des Künstlers sind, neben dem Schubert-Denkmal, die drei Statuen: Rudolf von Habsburg, Markgraf Leopold von Babenberg und Prinz Eugen im k. k. Arsenale, und ein bakchisches Relief. In neuester Zeit hat Kundmann den Preis und damit auch die Ausführung des für Pola bestimmten Tegetthoff-Monumentes erhalten, dessen 11 Fuß hohe Porträtfigur nebst den vier kleineren allegorischen Begleiterinnen in Bronze gegossen werden soll. Aus Anlaß der Enthüllung des Schubertdenkmals wurde der Künstler vom Kaiser mit dem Ritterkreuze des Franz-Josef-Ordens ausgezeichnet.



Das Schubert-Denkmal in Wien.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Es ist nicht meine Aufgabe, hier auch die Festlichkeiten ausführlich zu schildern, welche der Männergesangverein am 15. und 16. Mai veranstaltete. Die Enthüllungsfeier hat ganz Wien mitbegangen. Im Festkonzert am Abend erlabten sich die geladenen Gäste an einer Auswahl Schubert'scher Meisterwerke, und bei der Festliedertafel am nächsten Tage bereitete der Humor unserm Schubert eine schöne Huldigung.

Franz Hottner.



Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

II.

Molsheim. — Nieder-Haslach. — Mauresmünster. — Zabern. — Neuweiler.

Von Oberehnheim fuhr ich eine Strecke wieder zurück, nach Molsheim. Die große spätgothische Pfarrkirche, aus dem 16. Jahrhundert, bietet nicht viel Interesse. Das sehr breite Mittelschiff ist mit einem Netzgewölbe bedeckt, die Schäfte sind bei einem zopfigen Umbau in dorische Säulen verwandelt worden, und die ganz fürchterlichen modernen Glasmalereien, zu den schlimmsten ihrer Gattung gehörend, verunstalten nur den Raum. Desto merkwürdiger ist ein Profanbau aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts: die Metz, d. h. das Fleischhaus, ursprünglich als Rathhaus errichtet. Die Metz steht von allen Seiten frei, eine Langseite gegen den Marktplatz gekehrt, eine Schmalseite gegen die Straße, die vom Thore herführt. Kommt man hier des Weges, so hat man zunächst einen Bau mit hohem Giebel vor sich, welcher sich unten in drei niedrigen Rundbogenarkaden öffnet: über diesen zieht sich eine Balustrade mit spätgothischem Maßwerk, auf schweren Kragsteinen mit Renaissanceprofilirung, an der ganzen Schmalseite unter den Fenstern des Obergeschosses entlang, biegt um und läuft noch ein Stückchen an der Hauptfront hin. Dies wiederholt sich an der entgegengesetzten Ecke der langen Façade, und zu ihrer Mitte steigt eine große doppelarmige Freitreppe mit ähnlich verzierter Balustrade zum Hauptgeschoß empor. Auf dem Podest, in welchem die beiden Arme sich vereinigen, wächst, von zwei kurzen Pilastern mit ionischem Kapitäl getragen, ein Thurm in die Höhe. Hier steht an der Uhr die Jahreszahl 1607, aber sie bezieht sich nur auf den zopfigen Aufsatz des Thurmes, der Bau selbst ist weit älter; nur in wenigen Formen, in den Kragsteinen mit ihrer Blattwerkverzierung und in der Anwendung des Rundbogens dringt die Renaissance durch, während im Uebrigen, in dem Maßwerk, in dem Profil der Fensterkreuze und Fensterumrahmungen, wie gewöhnlich im Elsaß, noch immer die Gothik fortlebt. An dem Giebel der Schmalseite, der von Pilastern gegliedert wird, befanden sich früher offenbar Wandgemälde aus der römischen Sage, aber nur Fragmente der Inschriften: LVCRET . . . ROMA . . und MARCVS (zu ergänzen CVRTIVS) sind noch zu sehen.

Auf der Bahn fuhr ich nach Mutzig, dann konnte ich noch eine Strecke den nach Schirmeck führenden Postomnibus benutzen und begann hiernach die Wanderung zu Fuß in das Haslacher Thal. Wenn man den Ort Nieder-Haslach betritt und sich der großen gothischen Kirche nähert, so fällt zunächst ein bemaltes Steinbild des h. Florentius auf, das zwischen gewundenen Säulen mit Würfelkapitälen steht. Das Ganze ist von einer Zopfeinfassung umschlossen und zeigt die Unterschrift:

ANNO: 1315
RENOV. 1790

Doch der Hersteller kann die erste Jahreszahl kaum richtig gelesen haben, denn das Bildwerk gehört noch der romanischen Periode an. Florentius, später (um 675) Bischof von Straßburg, war der Gründer des Ortes, indem er hier eine Benediktinerabtei anlegte. Die Kirche, um 1274 an Stelle einer baufälligen romanischen begonnen, wurde ihm geweiht; Conrad von Lichtenberg, Bischof von Straßburg, forderte die Gläubigen seiner Diöcese zur Beisteuer auf, aber schon 1287 wurde bei einem Brande nur der Chorschluß gerettet, und dann bis 1294 zuerst der Langchor wieder aufgebaut. Conrad und seine Nachfolger suchten wiederholt den Bau durch Ablaßbriefe zu fördern, aber selbst 1385 war er noch nicht vollendet*). Ein Grabstein auf dem Friedhofe hat eine Inschrift aufbewahrt, welche auf den Baumeister hinweist:

Anno Dmi MCCCXXX nonis decembris obiit...... magister operis huius ecclesie, filius Erwini magistri quondam operis ecclesie Argentinensis.

Für den Namen, über den man bei Verfertigung des offenbar gleichzeitigen Grabsteins schon unsicher war, ist eine Lücke gelassen, aber wir wissen aus anderer Quelle, daß der große Erwin von Steinbach, der Erbauer der Straßburger Münsterfaçade, zwei Söhne, beide ebenfalls Erwin genannt, besessen. Ob der Meister der Haslacher Kirche mit einem von diesen identisch, ob er ein dritter Sohn Erwin's ist, bleibt noch zweifelhaft.**)

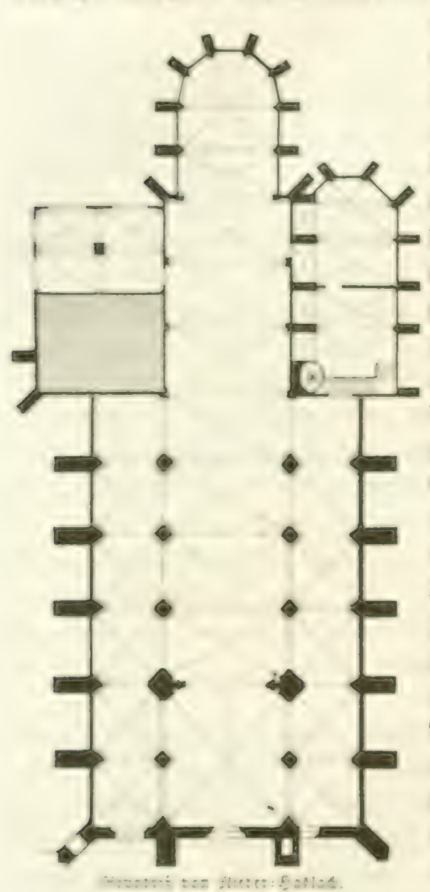
Da der Bau des abgelegenen Denkmals sich so lange hinschleppte, war es erst einer vor wenigen Jahren unternommenen Restauration vorbehalten, deren Leitung von der französischen Regierung in die Hand des bekannten Elsäßer Architekten Boeswilwaldt gelegt worden, das Aeußere in Stand zu setzen. Erst aus unsrer Zeit datiren die Aufsätze der Strebepfeiler, erst jetzt wurde das begonnene dritte Stockwerk von dem quadraten Unterbau des Thurmes zu Ende gebracht, während darauf verzichtet ist, ihm auch Achteck und Helm aufzusetzen. Dieser Thurm erhebt sich vor dem Mittelschiff in dessen ganzer Breite; das unterste Stockwerk enthält das schlanke Portal, dessen Tympanon und Wandungen in Reliefs und Statuen das Leben des h. Florentius erzählen; das zweite Geschoß ist durch ein Radfenster, das dritte durch zwei hohe Blenden gegliedert. Dies wird vorn durch zwei Treppenthürmchen überragt, von denen eins von unten her beginnt, das andere in der Höhe des zweiten Stockwerkes ausgekragt ist.

Das Langhaus besteht aus einem unter dem Thurme gelegenen sechstheiligen Doppeljoch, dessen Halbirungsrippe in der Axe der Kirche liegt, und aus vier im einfachen Kreuzgewölbe überdeckten Jochen. Am Ende des Doppeljochs öffnete sich ursprünglich die auf drei Bogen ruhende Empore, die jetzt um die Hälfte ihrer Ausdehnung zurückgerückt ist. Mag auch ein Sohn des berühmten Erwin hier gewaltet haben, so ist der Bau doch nicht unbedingt dieser großen Schule würdig; man sieht, wie schnell in der Gothik des 14. Jahrhunderts sich die schematische Trockenheit an die höchste Blüthe des Stils reiht. Die Schäfte des Langhauses bestehen bloß aus einem schräg gestellten Quadrat, dessen Ecken abgeschnitten sind, und erst in Arkadenhöhe entwickeln sich aus ihnen Dienste von scharfer Profilirung, durch weiche Hohlkehlen verbunden, ohne Kapitäl; nur das stärkere Pfeilerpaar unter dem Thurme zeigt nach dem Mittelschiff von unten an vorgelegte Dienste. Sonst ist die Architektur einfach, die Raumverhältnisse sind glücklich, die dreitheiligen Ober

*) Bulletin etc. I. (1857). — Spach, Lettres sur les archives, 20. lettre.

**) Schneegans, in der Revue d'Alsace, L'épitaphe d'Erwin de Steinbach. — J. Seeberg, Die Juncker von Prag, Dombaumeister um 1440, und der Straßburger Münsterbau. Leipzig, 1871. — Abbildung in Adler's Aufsatz „Das Münster zu Straßburg", Deutsche Bauzeitung 1870, wo aber in die Inschrift der Name Winding eingefügt ist. Wenn auch einer von Erwins Söhnen urkundlich so genannt wird, so ist doch diese Form nur eine Abkürzung des Namens Erwin.

lichtfenster, die als Blenden unmittelbar über den Arkaden beginnen, zeigen edles Maßwerk und in den Seitenschiffen, in denen sich über einer schöngebildeten Arcatur Fenster von erheblicher Größe entfalten, erregen die fast durchgängig wohl erhaltenen prächtigen Glasmalereien Bewunderung. Man nimmt wahr, daß dieses abgelegene Denkmal im Verhältniß wenig Stürme durchzumachen hatte. Der Charakter der Bilder weist auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hin, und trotz allen figürlichen Reichthums waltet das dekorative Prinzip stilvoll in ihnen vor. Die Geschichte Christi, der heiligen Jungfrau, der Apostel und ihrer Martyrien wird ausführlich erzählt, ein ganzes Fenster ist der Geschichte Johannes des Täufers, ein anderes der Legende des h. Florentius gewidmet, ein drittes enthält die gekrönten, sitzenden Gestalten der Tugenden, die niedergeworfenen Laster zu ihren Füßen. Der ausgedehnte, nach deutschem Prinzip ohne Umgang angelegte Chor, der früheste Theil der Kirche, der nach dem dritten Joch schmäler wird und fünfseitig schließt, ist ebenfalls einfach in den Formen. Theils einzelne runde Dienste, theils Gruppen von solchen, durch Hohlkehlen verbunden, wachsen zum Gewölbe empor und werden durch Kapitäle abgeschlossen, die im östlichen Theile mit Laubwerk geschmückt, im Vorchor unverziert sind. Die Gemälde der zweitheiligen Chorfenster mit schönen Heiligengestalten sind stark restaurirt. Südlich lehnt sich an den Vorchor eine in zwei Theile geschiedene Kapelle; eine Treppe mit ganz spätgothischem Maßwerk am Geländer führt aus dem ersten Raume zu dem runden Treppenthürmchen, das aus ihm herauswächst, in die Höhe. Das heilige Grab, in einer der Nischen zwischen den Strebepfeilern, ist eine Arbeit ohne großen Werth aus dem Schlusse des 15. Jahrhunderts. Den Anbau auf der entgegengesetzten Seite, der östlich eine niedrige offene Halle mit Seiteneingang zum Chor enthält, habe ich im Innern nicht gesehen. Der Giebel des Langhauses wird östlich durch ein Thürmchen von seltener Zierlichkeit gekrönt*).



Grundriß von Nieder-Haslach.

In unmittelbarer Nähe von Haslach liegt eine der großartigsten Elsässer Gebirgspartien, die Schlucht von Niedeck mit dem Wasserfall, der an ihrem Zielpunkte niederrauscht, und dem Thurme, der von hohem Felsen herabschaut, als einziger Ueberrest der stolzen Burg, von welcher die Sage so viel erzählt. Es war ein einsamer Weg, der steil durch die Waldungen bergan führte; erst am Forsthause auf der Höhe, wo Erfrischungen zu haben sind, traf ich wieder Menschen an. Ein Knabe führte mich von hier so weit durch den Wald, daß ich den Weg nicht mehr verfehlen konnte. Am Ausgange eines engen Thales langt man in dem freundlichen kleinen Badeorte **Wangenburg** an. Eine Strecke weiter, in **Birkenwald**, erhebt sich ein Renaissanceschloß mit starken runden Thürmen, einem großen Altan und zwei reich verzierten Portalen, von denen eins die Jahrzahl 1562 trägt. Als der lange Sommertag gerade zu Ende war, kam ich in dem

*) Der hier mitgetheilte Grundriß ist, ohne genaue Messung, nur flüchtig skizzirt.



Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrg.

Die Stiftskirche St. Peter und Paul zu Neuweiler.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.



Städtchen Mauresmünster an, dessen große Kirche in der Dämmerung als gewaltige Masse dalag.

Der Façadenbau ist durch gute Publikationen bekannt*), aber der Eindruck ist dennoch ein überraschender, die höchst bedeutenden Dimensionen üben ihre Wirkung, und der rothe Sandstein, in welchem der Bau errichtet ist, trägt dazu bei, den strengen, mächtigen Eindruck zu steigern. Niedrigere Gebäude, zum früheren Kloster gehörig, lehnen sich unmittelbar an die Kirche und bilden eine geschlossene Masse, welche nach der Front hinführt. Mauresmünster war die älteste Abtei im Elsaß; um 590 gründete hier der h. Leobard eine Einsiedelei, aber erst der fünfte Abt Sankt Maurus wurde Anfang des 8. Jahrhunderts der eigentliche Gründer des Klosters, dem er auch den Namen gab. Nun wurde die Benediktinerabtei mit den irischen Mönchen ein Sitz der Kultur in diesen wilden Gegenden am Fuße des Gebirges, ihr Glanz stieg mehr und mehr, ihr Landbesitz nahm zu. Im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts, als unter dem Abt Richvinus das Tochterkloster Sindelsberg gegründet wurde, stand die Abtei in höchster Blüthe. Etwa um dieselbe Zeit oder bald nachher muß der Bau des Westtheils begonnen worden sein. Im Einzelnen finden wir dieselben Formen wieder, welche wir bereits in Rosheim und auf dem Odilienberg kennen gelernt. Das Motiv des Ganzen aber ist ein höchst eigenthümliches: eine Vorhalle zwischen zwei kleineren Seitenthürmen, welche ein etwas zurückstehender stärkerer Mittelthurm überragt. Eine solche



Kirche in Mauresmünster.

Anlage kommt freilich mehrmals im Elsaß vor, an St. Fides zu Schlettstadt und bei der Kirche zu Gebweiler, aber doch nicht in solcher Großartigkeit wie hier. Das untere Stockwerk, die Halle von drei Bögen, deren mittelster die beiden andern überragt, ist von bedeutender Höhe. Das untere Stockwerk des Thurmes und das zweite Stockwerk des ganzen Baues werden durch Reihen von Lisenen gegliedert, welche die aufstrebende Richtung kräftig andeuten. Zwischen ihnen ab und zu reich verzierte kleine Fenster, hie und da auch eingefügte Platten mit phantastischen Bildwerken, Löwen, Ungeheuern, welche an die Skulpturen von Rosheim erinnern. Eine ähnliche Phantastik zeigt sich auch an den Kragsteinen, auf welchen die Rundbogenfriese an dieser Façade ruhen. Der Giebel

*) Gailhabaud, Monuments anciens et modernes, IV. — Förster, Denkmale, Bd. IX.

vor dem Mittelthurme steigt ziemlich flach an. Etwas höher beginnen die kleineren Giebel, welche sich vor den Achtecken der Seitenthürme erheben. Von großer Schönheit sind die beiden freistehenden Säulen der unteren Halle, welche denen im Inneren von St. Peter und Paul zu Rosheim entsprechen, aber bedeutend schlanker sind. Ueber einer Basis mit Eckblättern erhebt sich ein reich verzierter Schaft, das Kapitäl ist aus vier Würfelknäufen kombinirt, und diese, der Abacus, die Schräge, die Deckplatte sind ganz mit trefflich gearbeitetem Blattwerk bedeckt. Ein reiches Portal mit Halbsäulen von ähnlicher Bildung führt aus der Vorhalle in das Innere.

Von diesem gehört nur das westliche Quadrat des Mittelschiffes und die beiden quadraten Seitenräume, überwölbt in Kreuzgewölben ohne Rippen, zu dem romanischen Bau. Der Mittelraum, den rechts und links zwei Arkaden mit einer Zwischensäule, gebildet wie diejenigen der Vorhalle, begrenzen, war ursprünglich höher; jetzt ist eine Empore





Zwei Fenster von der Kirche zu Mauresmunster.

eingebaut. Die Kirche selbst, von bedeutender Ausdehnung, ist in edlem gothischem Stil gehalten, die Pfeiler zeigen noch eckige Gliederung bei gut gebildeten Laubkapitälen, und im Querbaus tauchen sogar Reminiscenzen der romanischen Blattwerkbehandlung auf. Aber die Fenster der Seitenschiffe haben eine spätere Umgestaltung erlitten, und der Chor, bedeutend breiter als das Schiff, ist ein gothisches Experiment des vorigen Jahrhunderts. Leider ist das Innere in seiner ganzen Ausdehnung weiß übertüncht, was um so empfindlicher wirkt, als das Auge des Eintretenden eben auf der Façade in der gesunden Kraft ihrer Farbe geruht hat.

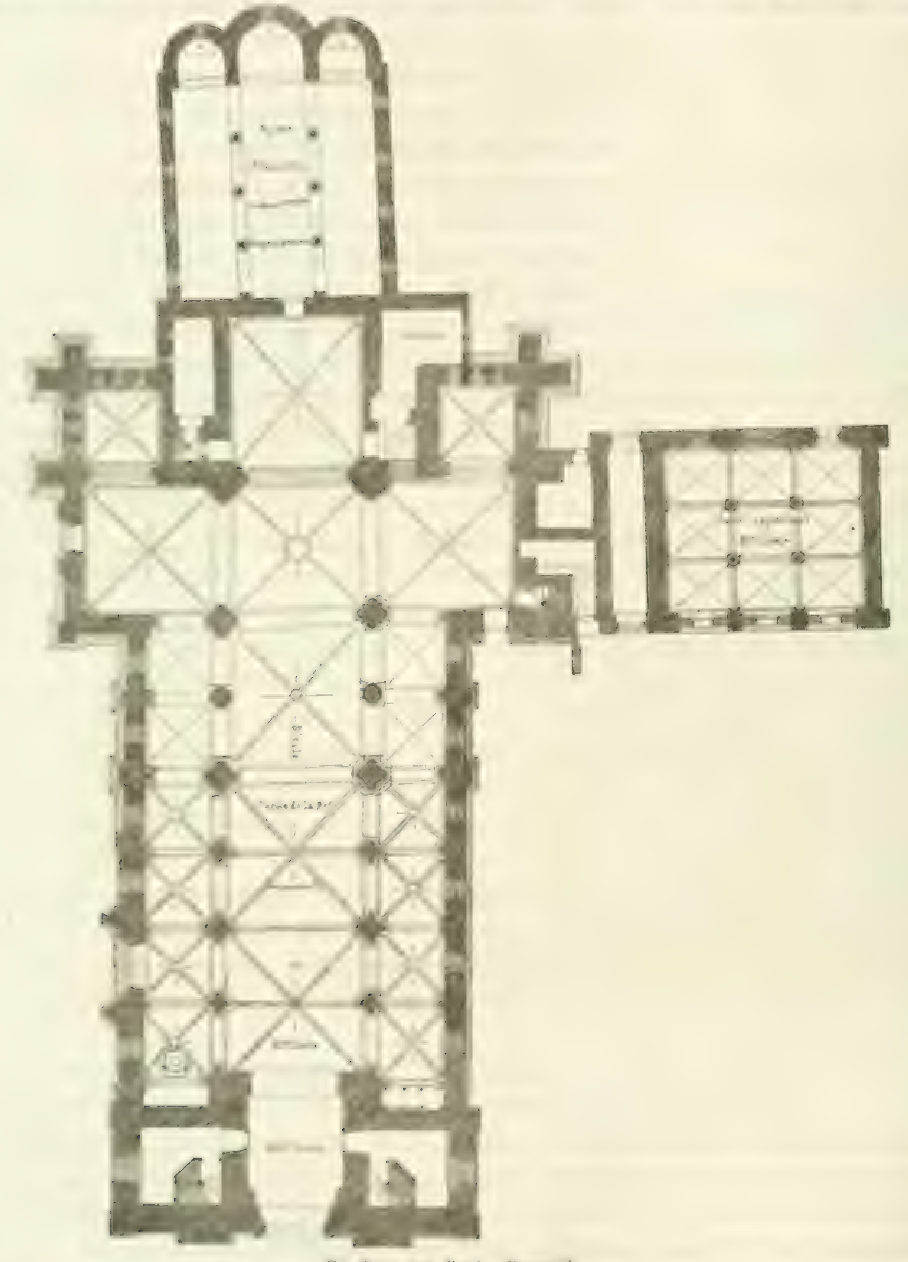
Es war kein großer Umweg, bei der Wanderung nach **Zabern** den Abstecher nach dem **hohen Barr** zu machen. Zur Linken bleibt eine andere Ruine liegen, der **Greifenstein**, mit seinem hohen Thurme auf steiler Höhe, und durch den Wald schreitet man zu den Burgtrümmern des hohen Barr empor, bei welchem die Ruinen der Vorzeit fest zusammengewachsen sind mit dem Werke der Natur, mit den einzelnen schroffen Felsen, auf denen sie liegen. Im Jahre 1170 wurde die Burg durch Rudolph, Bischof von

Straßburg, gegründet. Aus der ersten Bauzeit ist noch die Kapelle übrig, die außen Lisenen und Rundbogenfriese zeigt, sowie auch ein schlankes Portal, nur von Rundstäben gegliedert. Von dieser Stelle blickt man einerseits in die tiefen Schluchten zwischen hohem Waldgebirge hinab, durch welche die Bahn nach Lützelburg sich hinzieht, andererseits hat man die heitere, freie Ebene mit dem freundlichen Städtchen zu seinen Füßen.

Zabern nimmt sich immer malerisch aus, mag man nun von der Höhe herab, oder mag man auf der Bahn von Straßburg herkommen. Da erhebt sich dann hinter dem Flüßchen Zorn und hinter dem Rhein-Marne-Kanal und seinem Hafen das prächtige Schloß in rothem Sandstein, dessen stolze Front das Grün des Schloßgartens überragt. Es wurde 1670 durch Franz Egon, Bischof von Fürstenberg, begonnen, seitdem aber mehrfach im Bau unterbrochen und durch Feuersbrünste verheert. Erst im 18. Jahrhundert kam dieser Prachtbau im Stile Ludwig's XIV. zu Ende, aber im Jahre 1779 litt er in hohem Maße durch eine neue Feuersbrunst. Der Kardinal von Rohan, der Held der bekannten Halsbandgeschichte, begann den Wiederaufbau, bei welchem er sich angeblich Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel zum Muster nahm; aber sein Prozeß, seine Gefangenschaft, dann der Ausbruch der Revolution ließen seine Pläne in Stocken gerathen, und erst unter Napoleon III. wurde die Herstellung des Schloßes beendigt; der Haupttheil der gegen die Stadt gerichteten Façade stammt erst aus dieser Zeit. Das alte bischöfliche Schloß, nicht weit davon gelegen, spätgothisch und Renaissance, ist nicht bedeutend. Die Kapelle enthält jetzt das Museum, welches an gallisch-römischen Alterthümern reich ist. An einem Treppenthurm fällt das schöne Renaissanceportal auf, und die einzelnen Theile des Baues bilden eine ganz hübsche Gruppe mit der Pfarrkirche, die vor ihnen liegt. Ihr Westthurm ist unbedeutend romanisch, das Schiff, spätgothisch, mit Netzgewölben, hat nur nördlich ein Seitenschiff mit polygonem Abschluß. Der Hauptchor, mit edlem Kreuzgewölbe, ist älter. Innen sind ein paar unbedeutende Passionsbilder und einige späte Glasmalereien zu sehen. Sonst fallen in dem belebten, ächt deutsch aussehenden Städtchen, das den Abhang empor gebaut ist, noch ein paar hübsche Fachwerkhäuser auf, unter welchen das Haus des Dr. Levis besonders originell ist. In der Mitte der schmalen, mit einem Giebel gekrönten Front springt ein Erker in Gestalt eines gleichschenkeligen Dreieckes heraus, von einer römisch-dorischen Säule getragen. Das Schnitzwerk der Balken ist schon ziemlich barock, aber die Hausthüre ist noch im Eselsrücken geschlossen — ein Beispiel, wie lange hier die gothischen Motive nachwirken, denn zwei Mal, unter dem Erker und über der Thüre steht, die Jahreszahl 1605.

Von Zabern machte ich den Ausflug nach Neuweiler, auf dem Hinwege zu Fuß und mit einem Abstecher nach Sanct Johann (Saint-Jean-des-choux), auf angenehmen Fußwegen längs der Bergabhänge. Die Kirche, 1127 geweiht, zeigt für diese Zeit schwere und unentwickelte Formen, sie ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika, in allen Theilen gewölbt, in den Seitenschiffen ohne Rippen, in den annähernd quadraten Doppeljochen des Mittelschiffes mit Rippen, die höchst schwerfällig profilirt sind. Die Façade mit vorgelegtem Thurme ist eine Erneuerung aus dem 17. Jahrhundert. Neuweiler spannt schon von weitem die Erwartungen durch die Thürme in rothem Sandstein, welche das Städtchen überragen. Wenn man sich der großen Stiftskirche St. Peter und Paul nähert, die erst neuerdings von Boeswilwaldt restaurirt worden ist, so erblickt man die Thätigkeit sehr verschiedener Zeiten auf das deutlichste ausgeprägt. Der westliche Façadenbau zeigt die steif antikisirenden Formen der Zeit Ludwig's XVI., die Kirche selbst den Uebergangsstil und theilweise Formen der frühen Gothik, und östlich stößt noch ein älterer Bau, die

Doppelkapelle St. Sebastian an.*) In beiden Geschossen ist sie dreischiffig und schließt östlich mit drei Apsiden: die unteren Kreuzgewölbe, ohne Rippen, werden von drei Säulenpaaren und entsprechenden Halbsäulen an den Wänden getragen. Das obere Stockwerk ist als eine in allen drei Schiffen flachgedeckte Säulenbasilika, mit erhöhtem Mittelschiff, behandelt.



St. Peter und Paul. Grundriß.

Halbsäulen an den Wänden fehlen hier. Die schlichte Würfelform der Kapitäle, die attische Basis ohne Eckblätter bei den unteren Säulen zeigt, wie Lübke mit Recht hervorgehoben, mit der berühmten Kirche zu Ottmarsheim im oberen Elsaß Verwandtschaft, und es scheint aus diesen Formen hervorzugehen, daß dies kleine Denkmal, welches von

*) Viollet-le-Duc, Dict. Bd. II, Artikel „Chapelle", mit Zeichnungen. — Aufnahme, in Gemeinschaft mit der Stiftskirche, in den Archives de la comm. des monuments historiques.

französischen Forschern sehr früh datirt zu werden pflegt und selbst von Viollet-le-Duc in das 10. Jahrhundert gesetzt wird, doch erst dem 11. Jahrhundert angehört. Oben kommt, bei sonst ähnlichen Bildungen, alterthümlich-phantastische Ornamentik an den Würfelkapitälen vor.

An die Westseite der Kapelle stößt nun der Chor der Stiftskirche, aber in eigenthümlich schräger Richtung an. Er ist rechteckig, gerade geschlossen. In ihm und in dem Querhause, aus dessen beiden Armen noch je eine kleinere, ziemlich quadrate Kapelle östlich heraustritt, herrscht der Uebergangsstil; die Bauzeit ist wohl der Anfang des 13. Jahrhunderts. Während die Fenster noch rundbogig schließen, herrscht in den Rippengewölben schon der Spitzbogen vor. Dieser Bauzeit gehört auch noch das erste Doppeljoch des Langhauses



St. Peter und Paul. Querschnitt.

an, dessen Arkaden den Spitzbogen zeigen und auf einem schlichten achteckigen Mittelpfeiler ruhen. Von da an aber geht der ursprüngliche Stil nur in den Seitenschiffen weiter, im Mittelschiff gelangt die frühe Gothik, in Formen, die auch wohl noch der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören, zum Siege. Die Kapitälhöhe bleibt dieselbe, aber die Arkaden steigen in höheren Spitzbogen an, die quadraten Doppeljoche werden durch eine Mittelrippe in sechstheilige verwandelt; der Wechsel zwischen Haupt- und Nebenpfeilern bleibt, aber die Bildung ist eine andere, nicht mehr aus eckigen Formen ist sie entwickelt, sondern sie besteht aus einem runden Säulenschaft, der bei jenen stärker, bei diesen schlanker ist, und an welchen sich jedesmal vier Dienste anlehnen. Die Kapitäle sind hier bereits mit gothischem Blattwerk geziert und unter den Scheidbögen durch streng gegliederte Deckplatten abgeschlossen, von welchen Dienste zur Wölbung emporsteigen. Die spitzbogigen

Oberfenster haben noch kein Maßwerk. Bei der Seitenansicht erinnert die Ostpartie von St. Peter und Paul bereits an die Südfaçade des Straßburger Querhauses, nur daß die Formen noch strenger sind. Ein gedrungener viereckiger Thurm mit Rhombendach erhebt sich über der Vierung. Das zum Querhause führende Portal ist bei sonst romanischer Gliederung spitzbogig, aber oben folgt auf zwei Fenster, die im Halbkreis schließen, ein stattliches Radfenster, dessen Speichen aus Säulen bestehen, und während am Langhause dann der schlichte Bau mit romanischen Fenstern und oberem Rundbogenfries bald durch die gothische Fortsetzung mit ihren Strebepfeilern unterbrochen wird, ist unten am Seitenschiff der romanische Stil noch immer festgehalten, nur eleganter behandelt, das Rundbogenportal, von bedeutender Breite und mit Skulpturschmuck, ist durch schlanke Ringsäulen gegliedert, und Säulen von gleicher Form wiederholen sich beiderseits, um den großen Blendbogen aufzunehmen, welcher jedesmal das zunächst gelegene Fenster einrahmt. Zunächst dem südlichen Querhausarm liegt noch ein Ueberrest des alten Klosters, der gewölbte spätromanische Kapitelsaal.

Nicht weit davon und etwas höher liegt die ehemalige Collegiatkirche St. Adelphi, jetzt der protestantischen Gemeinde zugehörig. Unstreitig ist sie unter Einfluß der Stiftskirche gebaut, aber deren gedrungene Kraft und charaktervolle Strenge in der Einzelgliederung ist hier übertrieben und geht mitunter in das Derbe und Plumpe über. Das Aeußere wirkt stattlich mit dem kühnen Vierungsthurm, den ein achteckiger Helm bekrönt, und den beiden runden Treppenthürmen an der Façade, welche durch ein schönes Portal und ein Radfenster gegliedert ist. Im Inneren herrscht der Spitzbogen in Gewölben und Arkaden, alle Glieder aber, die Pfeiler, die Vorlagen, die Rippen sind von großer Schwerfälligkeit. Die Kirche besteht nur noch aus Langhaus und Querhaus; ein gothischer Chor, welcher in den Lithographien des Schweighäuser'schen Werkes noch als Ruine zu sehen, ist seitdem ganz abgebrochen worden.

Die ächt deutsche Baugesinnung des Elsaß hat Lübke mehrfach auf das nachdrücklichste hervorgehoben. Gerade in solchen Schöpfungen des Uebergangstiles prägt sie sich deutlich aus. Manchen Elementen der Gothik, die vom Nachbarlande her eindringt, kann man sich nicht verschließen, aber lange hält man noch das Wesentliche des überkommenen heimatlichen Stils fest, und ein streng konstruktiver Geist hat, im Gegensatz zu dem Streben nach malerischer Wirkung am Niederrhein, hier das Uebergewicht.

Die Künstler von Haarlem.

III.

Mit zwei Radirungen.

Noch vor der Mitte des 17. Jahrhunderts erleidet die Landschaftsmalerei in Haarlem und von dort aus auch an den übrigen Kunststätten Hollands eine wesentliche Veränderung. Sie entwickelt sich gleichzeitig und unter dem Einflusse der neuen Richtung, welche durch Rembrandt in der holländischen Kunst — zumeist und zunächst in der Historienmalerei und im Genre — zur Herrschaft gelangt, und welche für Holland die Zeit der höchsten Kunstblüthe bezeichnet. Hatten die älteren Meister einfach das Charakteristische, die volle Individualität zu geben gesucht, so strebt Rembrandt in erster Linie nach dem Ausdrucke des inneren Lebens, des Gemüthslebens; und hatten jene Künstler sich vornehmlich des Kolorits und des Tons als malerischer Mittel bedient, so erreicht Rembrandt sein Ziel vor Allem durch die Beleuchtung, durch sein eigenthümliches Helldunkel.

Dieselben charakteristischen Merkmale unterscheiden im Wesentlichen auch die ältere und die neue Richtung der Landschaftsmalerei in Holland. Jene Klasse von Künstlern, die wir bisher kennen gelernt haben, strebte vor allem nach treuer Charakteristik ihres Heimatslandes, nach dem „Ausdruck des Volksgeistes in den landschaftlichen Formen", wie es Schnaase nennt.*) Sie geben das Individuelle selbst auf Kosten der Schönheit; die hervorragendsten Eigenthümlichkeiten der holländischen Landschaft in Form, in Farbe und Beleuchtung schildern sie in ihren großen, allgemeinen Zügen; und die bunten Scenen des Volkslebens, mit denen sie ihre Bilder zu staffiren pflegen, tragen noch zur schärferen Ausprägung des landschaftlichen Charakters bei. Wesentlich verschieden davon ist das Streben der jüngeren Landschafterschule, die sich zuerst in Haarlem ausbildet, die in einem Haarlemer Maler, in Jakob Ruisdael ihren höchsten, selbstbewußten Ausdruck findet. Auch diese Künstler legen freilich in der Regel die Motive ihrer Heimat ihren Gemälden zu Grunde, aber ohne ihnen etwas von dem Charakter einer Vedute zu lassen. Vielmehr wählen sie individuelle Formen, die auch zugleich schön sind; sie betonen und charakterisiren die einzelnen Theile der Landschaft schärfer und verstehen es, zugleich das Seelenleben der Natur zu schildern, die Stimmung wiederzugeben, welche die Landschaft unter der Einwirkung der Beleuchtung und der Temperamente in dem Beschauer hervorruft. In ähnlicher Weise wie Claude Lorrain mehr die Schönheit der südlichen Natur als schöne italienische Landschaften schildert, haben diese holländischen Künstler aus den Motiven ihrer Heimat die eigentlichen Schönheiten der nordischen Natur in künstlerische Form zu bringen gewußt. Daher sehen wir auch das Volksleben aus ihren Landschaften verschwinden, die Natur in ihrer Einsamkeit, in ihrer eigenen ästhetischen und malerischen Bedeutung dargestellt. — Mit der Auffassung geht eine entsprechende Veränderung der Behandlung Hand in Hand: es macht sich eine fleißigere, schärfere Durchbildung des

*) Niederländische Briefe. S. 33 ff.

Details geltend, eine kräftigere, mehr naturalistische Färbung, eine reichere von den Gesetzen des Helldunkels beherrschte Beleuchtung.

Natürlich tritt auch hier diese Veränderung nicht unvorbereitet ein. Mehrere der jüngeren Künstler stehen mit ihren Jugendwerken noch wesentlich innerhalb der früheren Richtung, während verschiedene jener älteren Landschafter, wie Elsevier, de Hulst und namentlich Isack van Ruisdael, sich der modernen Auffassung häufig schon sehr nähern.

Die hervorragende Stellung, welche **Jakob Ruisdael** unter den Landschaftern dieser Richtung einnimmt, hat in Bezug auf die Beurtheilung derselben, auf ihr Verhältniß zu den größeren Zeitgenossen, zu der naheliegenden Annahme verleitet, in ihnen Schüler oder doch wenigstens Nachahmer Ruisdael's zu erblicken. Für die größere Zahl derselben ist dies jedenfalls irrthümlich: unter den sogenannten Nachahmern lernen wir verschiedene noch als Vorgänger Ruisdael's kennen, andere als Zeitgenossen mit ähnlicher Auffassung und verwandtem Streben. Freilich werden wir deshalb doch für die meisten einen größeren oder geringeren Einfluß des genialeren Jakob Ruisdael auf ihre spätere Entwicklung nicht längnen können. Ihn schicken wir daher wohl am passendsten voran, da in ihm das Streben der Zeit gipfelt, da er nach Waagen's Ausspruche (Handbuch II, 209) „unbedingt von allen holländischen, ja von allen Landschaftsmalern überhaupt der größte ist." Für seine Charakteristik, für seine künstlerische Entwicklung kann ich auf denselben Schriftsteller verweisen. Leider erhalten wir durch van der Willigen nur wenige neue biographische Notizen über den großen Künstler; aber freilich einige sehr wichtige*).

Jakob Ruisdael war nicht der Bruder von Salomon, wie man allgemein angiebt, sondern sein Neffe: er war der Sohn von Isack Ruisdael, den wir bereits kennen lernten. Wir erfahren dies durch die Haarlemer Urkunde vom Jahre 1668, durch welche Isack Ruisdael sein gesammtes Mobiliarvermögen seinem Sohne Jakob zu Amsterdam cedirt zur Sicherung der Geldforderungen, welcher dieser an ihn hatte — wohl ein Mittel, wodurch der Sohn dem verarmten Vater zu Hilfe zu kommen suchte. Zugleich sehen wir aus dem Dokumente, daß Jakob bereits 1668 in Amsterdam ansässig war. In Haarlem war er, nach v. d. Vinne's Angabe, im Jahre 1648 in die Gilde eingetreten. Im Jahre 1668 wird ein Jakob Ruisdael, damals auf dem Haarlemerdyk wohnend, als Zeuge bei der Hochzeit Meindert Hobbema's zu Amsterdam erwähnt — höchst wahrscheinlich doch unser Meister. Gleich in der folgenden Urkunde erscheint die Lage des Künstlers in trauriger Weise verändert: seine vrienden — so nannten sich unter einander die Mennoniten, zu denen die Familie Ruisdael gehörte — bitten für Jakob Ruisdael den Magistrat von Haarlem um einen Platz im aalmoezeniershuis zu Haarlem auf ihre

*) Von den beiden Radirungen, welche diesem Aufsatze beigegeben sind, reproducirt die meisterhafte Arbeit W. Unger's eines der berühmtesten Bilder des Jakob Ruisdael, den „Wasserfall" in der Kasseler Galerie (Nr. 367). Das Bild verdient in der That seinen Ruf, denn es vereinigt alle eigenthümlichen Vorzüge dieser Motive des Künstlers: Reichthum und Adel der Komposition, Feinheit des Helldunkels, Wahrheit und Lebendigkeit in den niederstürzenden Wassermassen des wilden Waldstromes und ergreifende Poesie der einsamen, fremdartigen Natur. Letztere ist eine durchaus eigene Schöpfung der Phantasie des Meisters — wie fast alle seine Wasserfälle — und steht allerdings an scharfer und feiner Wiedergabe der Wirklichkeit den einfachen Motiven aus seiner holländischen Heimat nach, entschädigt aber dafür durch die Großartigkeit der Erfindung und die geheimnißvolle Magie der Stimmung. — Das zweite, von L. Fischer in der Größe des Originals radirte Blatt stellt eine Mondlandschaft im Besitze des Herrn J. Ritter v. Lippmann in Wien dar, welche die Bezeichnung: J. Ruysdael 1648 trägt. Das Licht des über bewaldeten Höhen aufgehenden Mondes mischt sich mit der verlöschenden Dämmerung. Die Landschaft selbst liegt theilweise in tiefem Schatten, aus dem sich grüne Wiesen und ein das Mondlicht spiegelnder Wassertümpel hervorheben. Die Durchführung ist trotz der kleinen Dimensionen eine sehr kräftige und entspricht der Epoche, in der das Bild, der Datirung nach, seine Entstehung gefunden hat.





Kosten, und dies wird ihnen durch ein Rescript vom 28. Oktober 1681 bewilligt. Ruisdael scheint dies Anerbieten angenommen zu haben, denn wir finden ihn kaum ein halbes Jahr darauf wieder in Haarlem erwähnt, und zwar im Todtenregister der Hauptkirche, wo unter dem 14. März 1682 die „Oeffnung einer Gruft für Jakob Ruisdael im südlichen Umgang Nr. 177. Kosten 4 fl." vermerkt ist. Also ein Armenbegräbniß! Ein Ende ähnlich dem des Frans Hals; aber diesen traf es als hochbetagten Greis, Ruisdael dagegen im kräftigen Mannesalter, im Alter von etwa 56 Jahren. War er an Körper und Geist gebrochen? Jene elegische, zuweilen selbst düstere Poesie, die seinen Gemälden so eigenthümlich ist, daß man sie das sicherste Kennzeichen derselben nennen konnte, hatte sie ihren Ursprung in dem bitteren Kummer eines mißgünstigen Geschickes? Darauf deutet wohl Houbraken's nüchterne Bemerkung (III. 66): „egter heb ik niet konnen bemerken dat hy 't geluk tot zyn vriendin gehad heeft". Wenn er hinzufügt, „daß Ruisdael nie verheirathet war, wie man sagt, um seinem alten Vater desto mehr behilflich sein zu können", so erhält dieser Beweis rührender Pietät eine gewisse Wahrscheinlichkeit durch jenes oben mitgetheilte Dokument.

Wir haben durch v. d. Willigen erfahren, daß Isack Ruisdael der Vater unseres Meisters war. Wenn wir mit Recht angenommen haben, daß Isack Künstler war, und ihm mit Grund eine gewisse Zahl von Landschaften zugeschrieben haben, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der Vater zugleich der Lehrer seines Sohnes war. Denn jene Landschaften des Isack zeigen, wie wir sehen, eine so auffallende Verwandtschaft mit den Jugendwerken Jakob's, daß sie meist unter seinem Namen gehen. Dadurch wird die Annahme beseitigt, daß Salomon Ruisdael oder gar Everdingen der Lehrer unseres Künstlers gewesen sei.

Es gab noch einen jüngeren Jakob Ruisdael, den Sohn von Salomon, der 1664 Mitglied der Gilde zu Haarlem wurde. Wir erhalten über ihn durch v. d. Willigen eine ganze Reihe interessanter Notizen, die er in der ersten (holländischen) Ausgabe seines Werkes fälschlich zum Theil auf seinen größeren Vetter bezogen hatte, ein Irrthum, der um so näher lag, da auch dieser Jakob Ruisdael nach Amsterdam übersiedelte und gleichfalls in Haarlem starb am 16. November 1681, also kurz vor seinem Vetter. Schon Houbraken hatte dieses Datum irrthümlich auf den Letzteren bezogen.

Ein eigenthümliches Dunkel schwebt über den Zeitgenossen Ruisdael's, die in ähnlicher Richtung wie er die Landschaftsmalerei betrieben. Bei einer Reihe sehr tüchtiger Künstler fehlt uns jeglicher Anhalt für ihre Biographie. Von einer größeren Zahl wissen wir wenigstens, daß sie Haarlemer von Geburt waren, daß sie in Haarlem thätig waren oder doch hier ihre künstlerische Ausbildung erhielten. Das Letztere dürfen wir sogar, wie wir sehen werden, von der großen Mehrzahl der Künstler dieser Richtung annehmen. Ihre Werke werden uns dazu als bester, häufig auch als einziger Wegweiser dienen. Auch van der Willigen ist für diese Maler nicht besonders glücklich gewesen; hoffen wir, daß seine fortgesetzten Forschungen eine reichere Ausbeute bringen.

Ueber denjenigen Künstler, welcher mit Recht nach Ruisdael zuerst genannt zu werden verdient, für dessen Werke die Liebhaber bei ihrer Seltenheit höhere Preise zahlen als selbst für Ruisdael's Bilder, über Meindert Hobbema hat Scheltema (Amstels Oudheit. 1863. V.) eine Reihe sehr interessanter Entdeckungen veröffentlicht. Danach ist Hobbema 1638 zu Amsterdam geboren; er verheirathet sich im Jahre 1668 mit Eeltje Vinck, wird seitdem zu verschiedenen Malen in den Kirchenbüchern seiner Vaterstadt erwähnt, so daß wir seine ununterbrochene Anwesenheit in Amsterdam annehmen dürfen, und stirbt hier 71 Jahre alt im Dezember 1709 in den dürftigsten Verhältnissen. Man nahm bisher

gewöhnlich an, daß Hobbema in Haarlem geboren sei und dort auch seine künstlerische Ausbildung erhalten habe. Letzteres bleibt immerhin auch jetzt noch möglich, und für Waagen's Vermuthung, daß Salomon Ruisdael sein Lehrer gewesen sein könne, spricht in der That die olivengrüne Färbung des Laubwerkes, die sorgfältige pastose Behandlung.*) In heller sonniger Wirkung, in Feinheit der Luftperspective, in treuer charakteristischer Wiedergabe der Natur, namentlich des Pflanzenwuchses, übertrifft Hobbema in manchen Bildern selbst Jakob Ruisdael, dem er freilich in Reichthum der Erfindung, in Feinheit und Zauber der Stimmung nachsteht.

Nach der Wahl ihrer Motive wie durch die größere Einfachheit der Auffassung stehen eine Anzahl Künstler, die unter sich die größte Verwandtschaft haben, dem Hobbema näher als Jakob Ruisdael, wenigstens wie wir ihn aus seinen späteren und zahlreichsten Bildern kennen. Dahin gehören namentlich R. v. Vries, C. Decker, A. H. v. Boom, Du Bois, J. v. Rombouts, J. v. Kessel, J. v. Hagen, J. v. Looten.

R. van Vries soll ein Schüler Ruisdael's gewesen sein und in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gelebt haben. Vries ist aber in Wahrheit ein älterer Künstler, und wir dürfen ihn eher einen Vorgänger von Ruisdael nennen. Dies beweist das Datum 1643 auf einem bezeichneten Bilde des Museum Städel zu Frankfurt (Nr. 194), das also 3 Jahre vor der ersten bekannten Arbeit Ruisdael's entstand und doch den Künstler bereits in seiner vollen Eigenthümlichkeit und auf seiner Höhe zeigt. Eine verfallene Bauernhütte zwischen uralten Eichen, wie in diesem Bilde der Frankfurter Galerie, ein kahler Dünenhügel mit spärlichem Gestrüpp oder ein schmaler Flußarm, dessen Ufer von dichtem Buschwerk eingefaßt sind: das sind die gewöhnlichen Motive unseres Künstlers, der in den deutschen Sammlungen nicht selten vorkommt. Seine Behandlung ist kräftig, die Färbung von einem satten Braungrün, die durch die braune, im Schatten häufig fast unberührt gelassene Untermalung einen warmen Ton erhält. Der Farbenauftrag ist meist trocken und pastos und namentlich das Laubwerk sehr fleißig und charakteristisch durchgebildet.

Doch woher stammte de Vries? Welches waren seine Lebensverhältnisse? Noch fehlt uns jede Antwort auf diese Fragen. Seine Malweise, seine Auffassung der Landschaft, die etwa zwischen Jsack Ruisdael und den Jugendbildern Jakob's in der Mitte steht, läßt uns einen Haarlemer Künstler in ihm vermuthen. In der That finden wir auch mehrere Maler de Vries bei v. d. Willigen erwähnt, freilich auch gerade nur erwähnt: Ein Gerrit Dircx de Vries starb im Jahre 1635 (pag. 131); außerdem sind noch in der Liste von v. d. Vinne als „sonst unbekannt“ Michiel und Roelof de Vries aufgeführt (pag. 38). Gehören diese Künstler einer und derselben Familie an? und sollte jener Roelof de Vries vielleicht unser Meister sein? Man nennt ihn freilich Reinier; aber mit welchem Rechte? Vermuthlich nur, um das R. in den Bezeichnungen seiner Bilder zu erklären; denn bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts finden wir den Künstler überhaupt nicht einmal erwähnt. Die Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit können wir wenigstens annähernd aus den leider seltenen Daten seiner Bilder bestimmen, welche — soweit sie mir bekannt sind — zwischen die Jahre 1643 (Museum Städel, Nr. 194) und 1669 (Galerie Czernin, Nr. 267) fallen.

(Schluß folgt.)

*) Das Kupferstichkabinet zu Berlin besitzt eine mit Bister lavirte Federzeichnung, eine alte absterbende Buche, mit der anscheinend völlig ächten Inschrift: Myndert Hobbema 1651. Harlem.

Die Ausstellung der Konkurrenz-Entwürfe zum deutschen Parlaments-Gebäude in Berlin.

Mit Holzschnitten *).

Selten bereitet uns ein Kunstgenuß von Anfang an reine Freude; die Arbeit der Rezeption pflegt zunächst so groß zu sein, daß erst allmählich das Vergnügen des behaglichen Genießens an die Stelle der mehr oder weniger angestrengten Erkenntniß tritt. Diese Erfahrung konnte Jeder, der die Ausstellung der Parlamentsprojekte besucht hat, in höchstem Grade machen. Müde und abgespannt von der verwirrenden Masse der eingesandten Entwürfe verließ wohl Jeder von den vielen Hunderten, welche sich täglich durch die Räume der Akademie drängten, das Gebäude, unklar und verwirrt in seinem Urtheil. Hatte man sich aber durch Ausscheidung des auf den ersten Anblick Verwerflichen und Unmöglichen, durch Gruppirung und Theilung des kleineren übrigbleibenden Restes die Uebersicht erleichtert, so konnte man zunächst das befriedigende Gefühl nicht abweisen, daß zu dem großen Zweck auch große Mittel in Bewegung gesetzt waren, und daß eine Anzahl von Leistungen allerersten Ranges darüber keinen Zweifel lassen, daß, wofern die Jury ihre Schuldigkeit thut, in Zukunft die Gesetze des deutschen Reiches in einem würdigen Raume berathen werden können. So niederschlagend es auch gewesen wäre, wenn zu diesem nationalen, festlichen Unternehmen sich nicht der richtige Meister gefunden hätte, so erfreulich ist es, daß trotz der Nichtbetheiligung einer Anzahl von namhaften deutschen Architekten, doch aus verschiedenen Theilen des Vaterlandes so viele werthvolle und bedeutende Leistungen eingegangen sind, daß die Jury in der Lage sein wird, aus embarras de richesse einige der vortrefflichsten Arbeiten zurückweisen zu müssen. Denn obwohl es mir nicht zweifelhaft scheint, wem nach reiflicher Erwägung aller in Betracht kommender Momente der erste Preis zuzuertheilen ist, so befinden sich doch auch unter den übrigen noch einige außerordentlich hervorragende Leistungen sowohl in künstlerischer als auch in technischer Beziehung.

Ich behaupte, daß der Prozentsatz des Vortrefflichen und weiterhin des Gelungenen und wenigstens nach einzelnen Richtungen hin Schönen ein verhältnißmäßig hoher zu nennen ist. Ich glaube ein Recht dazu zu haben, wenn ich im Stande bin, von 101 Entwürfen etwa 10 Prozent als bedeutende, eigenthümlich künstlerische Leistungen nachzuweisen und außerdem noch ungefähr 15 Prozent solcher Projekte zu notiren, die bei einzelnen Mängeln doch immerhin unsere Beachtung sehr verdienen. Hiernach kommt dann eine lange Reihe mittelmäßiger, gänzlich nichtssagender Entwürfe, endlich aber eine ganze Anzahl so durch und durch bodenloser, ja theilweise wahnsinniger Pläne, daß eine der beiden Annahmen, die Betreffenden haben sich entweder an ernster Stelle einen nicht feinen Scherz erlaubt, oder sie seien nicht ganz zurechnungsfähig, die einzige ist, welche diese künstlerischen Verirrungen und Krankheitsformen erklären kann.

Die Regierung hatte gewollt, daß die Konkurrenz international sei: mit gutem Grund, wie ich meine, und ohne daß die Kritik sich daran hätte stoßen sollen **). Für das deutsche Parlament soll ein seiner würdiger Raum auf einem der schönsten Plätze Berlins hergestellt werden, — das ist der einzige Zweck dieses Konkurrenzausschreibens. Konnte man annehmen, daß nicht-deutsche Künstler diese Aufgabe in weit befriedigender Weise lösen würden als einheimische, so wäre es verkehrt gewesen, sie auszuschließen. Im andern Falle hatten die deutschen Architekten von der Konkurrenz der anderen Länder nichts zu fürchten; vor den nicht-deutschen Kollegen hatten sie

*) Die Holzschnitte konnten leider für dies Heft nicht fertig gestellt werden, weßhalb wir den Schluß des Artikels bis zum nächsten Heft versparen müssen. Anm. d. Red.

**) Wir geben weiter unten einem Vertreter der hier bekämpften Kritik Raum zur Darlegung seiner Gesichtspunkte, welche, wie wir meinen, an und für sich sehr beachtenswerth und überdieß durch den Erfolg der Konkurrenz bestätigt sind. Anm. d. Red.

überdieß schon wichtige Vortheile voraus, so die genauere Kenntniß der heimischen Bauweise und des Geschmacks sowie die Begeisterung, die wie überall ein treibendes Motiv in der Kunst, so ganz besonders in diesem Falle die Mutter einer großen That sein mußte. Die Zulassung Fremder war um so unverfänglicher und ungefährlicher, als schon seit langer Zeit die deutsche Architektur ebenso hoch über der der anderen Länder erhaben ist, wie die ihr so analoge Kunst, die Musik. Auffallender war freilich der Umstand, daß den barocken und abgeschmackten englischen Leistungen der bei weitem vortheilhafteste Raum angewiesen war. Doch auch hier läßt sich mit Recht bemerken, daß ein schlechter Entwurf an hervorragender Stelle auch seine Mängel dem Zuschauer weit deutlicher präsentiren mußte.

Von den 101 Entwürfen rühren 76 von Deutschen resp. Oestreichern her (27 aus Berlin); 15 sind aus England gekommen. Die übrigen vertheilen sich zu 1—3 auf die Länder Italien, Frankreich, Aegypten, Belgien, Holland und Nordamerika.

Vom ersten Tage an war die Ausstellung von einem zahlreichen, sehr verschiedenartig zusammengesetzten Publikum besucht; das regste Interesse, auch bei Laien, ließ sich an diesem, dem Nationalstolz und Lokalpatriotismus gleich wohlthuenden Unternehmen leicht herausmerken. In der That war das Zusammenströmen bedeutender oder doch Bedeutung beanspruchender Leistungen von den verschiedensten Punkten der Welt von einem ganz eigenthümlichen Interesse. Das Resultat, daß die deutsche Architektur und besondes die Berliner Schule schon nach oberflächlicher Betrachtung sich von selbst in den Vordergrund stellte, mußte dazu dienen, das freudige Festgefühl der Besucher noch zu steigern. Versuchen wir nun zuvörderst durch einige prinzipielle Erörterungen den richtigen Standpunkt für unsere Darstellung und Kritik zu gewinnen.

„Nichts ist unbedeutend; das Erste aber und Hauptsächlichste bei allem ird'schen Ding ist Ort und Stunde", sagt Seni der Mathematikus und hat Recht; denn das haben die meisten Werke der Architektur Eigenes vor vielen anderen Kunstleistungen, daß sie in speziellstem Sinne Gelegenheitsschöpfungen sind und fast ausnahmslos einem ganz bestimmten praktischen Zwecke dienen müssen, somit nicht nur göttliche, sondern auch „irdische Dinge" sind. Also Raum und Zeit und das Produkt beider, die Gelegenheit, endlich der praktische Zweck, das sind vier Punkte, die hier vor allem in Betracht kommen müssen. Es ist ein Unterschied, ob ein Gebäude im vierzehnten oder im neunzehnten Jahrhundert gebaut wird, ob es in Cöln und Nürnberg oder in Berlin stehen soll, ob es zur Wohnung, zum Gottesdienst oder zum Theaterspielen benutzt werden soll oder ob die Abgeordneten eines großen Staates, der nach langen Kämpfen zur Einheit und Größe gelangt ist, darin Gesetze berathen sollen.

Warum ich solcherlei Trivialitäten vorbringe? Weil, wie bald zu zeigen ist, eine beträchtliche Menge der Konkurrenten sich in beneidenswerther Harmlosigkeit um diese Vorfragen nicht im geringsten gekümmert, sondern in allen möglichen und unmöglichen Stilarten gebaut und Kirchen, Schlösser, Paläste, Museen, Theater u. s. w. als Entwürfe zu einem deutschen Parlament in der Reichshauptstadt geliefert haben. Es scheint somit geboten, diese nothwendigen Vorfragen kurz, aber mit prinzipieller Schärfe zu erledigen.

Meiner Meinung nach haben augenblicklich zwei bestehende Richtungen in der Architektur vor allem einen eigenthümlichen Werth und Aussicht, für längere Zeit Geltung zu behalten, das ist die von Schinkel in's Leben gerufene griechische und die von Semper in genialer Weise umgeschaffene römische „Renaissance", um diesen Ausdruck der Kürze halber zu gebrauchen. Die gothischen, romanischen, byzantinischen Bauformen haben gewiß auch ihren eigenthümlichen Werth, doch leugne ich meinerseits, daß sie außerhalb des sacralen Baues Anwendung finden können. Ich kann hier auf eine prinzipielle Begründung dieser letzten Behauptung leider nicht eingehen, so lohnend es auch wäre, und bemerke deßhalb nur in Kürze, um alle Mißverständnisse auszuschließen, daß ich der antiken Bauweise den unbedingten Vortritt einräume vor der gothischen und romanischen Architektur mit allen ihren Abarten und Spielarten. Gesetzt indessen, wir wollten den Gothikern und Romantikern jegliches nur mögliche Zugeständniß machen und ihnen glauben, daß man auch Bahnhöfe und Villen im gothischen Stil ausführen könnte, so wäre doch eine solche Anwendung der Gothik nirgends weniger zulässig als hier in Berlin, der modernsten aller deutschen

Städte, deren hervorragendste bauliche Denkmäler den durchaus „heidnischen" Typus eines Schlüter, Knobelsdorf, Schinkel tragen.

Die Betrachtung von Zeit und Ort führt uns somit zu der unabweisbaren Nothwendigkeit als Stil für das am Königsplatz aufzuführende Parlamentsgebäude ausschließlich irgend eine Anwendung der Renaissance gelten zu lassen.

Weiter ist zu bemerken, daß der hier beabsichtigte Bau in die Zeit unserer Triumphe und Siege fällt und durch seine Erscheinung selbst eine der größten Errungenschaften dieser Erfolge, die Einigung Deutschlands, andeuten soll. Also nicht jeder ernst gehaltene, einfache, klassische Stil wird uns hier genügen, sondern der Sieg und Triumph will in dem Bau selbst, nicht nur in den dekorativen Theilen, sichtbar werden und zur Darstellung kommen. Spätere Jahrhunderte müssen noch erkennen, daß dieses Werk von einer siegreichen, im Aufstreben begriffenen, sich ihres Werthes bewußten Generation herrührt.

Von den Zwecken des Gebäudes endlich drängt sich der, als Sitzungs- und Versammlungsraum für die Abgeordneten zu dienen, so in den Vordergrund, daß er vor allen in der Anlage des Werkes erkannt werden will. Der Bau wird ein monumentaler werden; demnach muß sich jener Haupttheil desselben, die Mitte, bedeutungsvoll vor den untergeordneten Theilen hervorheben. Die Anlage der Theile muß derartig sein, daß sich das Ganze nach dem Haupttheil hin konzentrirt und ihn als den wichtigsten sofort in die Augen fallen läßt. Die verschiedenen Versuche, die gemacht worden sind, dies zu erreichen, werden weiterhin erörtert werden.

Von den Entwürfen, die diesen allgemeinen Bedingungen entsprechen und die überhaupt nach Maßgabe ihres ästhetischen Werthes Erwähnung verdienen, schließt sich der größte Theil der italienischen Renaissance an, wie sie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in Italien oder im vorigen durch Knobelsdorf und C. von Gontard in Berlin aufgefaßt wurde. Daneben macht sich die Münchener, Stuttgarter, Karlsruher, Wiener Richtung geltend. Wenige schließen sich dem Besten an, was uns das Jahrhundert nach dieser Richtung hin geschenkt hat, und versuchen, unter den Auspicien Schinkel's und Semper's ihre Bahnen zu wandeln.

(Schluß folgt.)

Zur Konkurrenz um das deutsche Parlaments-Gebäude.

Mit einer Schnelligkeit, die selbst nach den Erfahrungen der letzten sechs Jahre auf den Gebieten des Staatslebens und der Gesetzgebung bei uns überraschend und beinahe schwindelerregend bleibt, ist nunmehr innerhalb Jahresfrist zum zweiten Male in Bezug auf das Reichstagsgebäude das fast Unmögliche verwirklicht. Nach der Fertigstellung des provisorischen Hauses stehen wir schon jetzt einer erdrückend reichen Auswahl von Plänen für das definitive gegenüber. Wiewohl die vorbereitenden Stadien dieses Ergebnisses allgemein bekannt sind, wird es doch vortheilhaft sein, dieselben in der Kürze zu resumiren.

Nachdem der ungeheuerliche Gedanke, das Reichstagshaus bureaukratischer Bequemlichkeit zu Liebe nahe zur Hand als Beihaspel des Reichskanzleramtes entstehen zu lassen, vor der Empörung aller Geschmack- und Taktvollen zurückgezogen worden, galt es, einen Bauplatz in passender Gegend — nahe den Zentralsitzen der Reichsregierungsorgane — ausfindig zu machen, der für ein hinreichend großes, wo möglich von allen Seiten freistehendes monumentales Gebäude geeignet wäre. Die „Deutsche Bauzeitung" erwarb sich damals das Verdienst, auf eine Anzahl von Stellen aufmerksam zu machen, die mit diesem Zwecke gleichzeitig noch den zweiten nicht unwichtigen hätten erreichen lassen, der Reichshauptstadt zu einigen Verbesserungen ihres sehr ungenügend entwickelten Straßennetzes zu verhelfen. Indessen überwogen die Sparsamkeitsrücksichten, und nach langem Suchen und Erwägen und nicht eben leichten Unterhandlungen wurde beschlossen, das fiskalische

Grundstück rechts vor dem Brandenburger Thore an der Ostseite des Königsplatzes zum Bau des Reichstagshauses zu benutzen. Auf demselben steht — zwischen dem Staate gehörigen Gebäuden mit Künstlerateliers — das Palais des Grafen Raczynski, dem seiner Zeit die Nutznießung des Raumes unter Vorbehaltung des Eigenthumsrechtes für den Staat und unter gewissen Modalitäten übertragen war. Nach einigen Schwierigkeiten, welche die Veröffentlichung des Konkurrenzprogrammes schließlich doch noch um Wochen verzögerten, wurde die Möglichkeit freier Disposition über dieses ganze Grundstück für den Staat, resp. das Reich, gewonnen.

Sollte hier aber der dringend erforderliche Platz vorhanden sein, so mußte weit über den jetzt mit Gebäuden besetzten Raum hinweggegangen werden, und es wurde nöthig, entweder einen sehr bedeutenden Theil des Königsplatzes zu opfern oder unter möglichster Konservirung des Königsplatzes die Flucht der Sommerstraße fast auf der ganzen Strecke von der Dorotheenstraße bis zum Seegersbof — jetzt Hindersinstraße — sehr beträchtlich zu verändern, d. h. zurückzulegen. Das Reichskanzleramt entschloß sich — nach dem mit der Konkurrenzausschreibung veröffentlichten Situationsplane — für das Letztere, ohne Berücksichtigung der Kosten und — was beachtenswerth und in gewisser Weise erfreulich ist — mit fast vollständiger Aufopferung des Territoriums eines militärischen Etablissements, der Oberfeuerwerkerschule. Es wurde nun in ganz willkürlicher und — wie sich gleich zeigen wird — unzweckmäßiger Weise ein Abstand der Baufluchtlinie von 170 M., gerechnet vom Mittelpunkte des Siegesdenkmals auf dem Königsplatze, festgestellt, und ein rechteckiger Bauplatz von 150 M. Breite (am Königsplatze) und 115 M. Tiefe (nach der Sommerstraße zu) für den Neubau angewiesen.

Erst in der letzten Stunde — bei der offiziellen Veröffentlichung des Programmes — fügte das Reichskanzleramt ganz unverhofft mit einem „Bemerken“ eine unmögliche Bedingung hinzu: daß bei Aufstellung des Entwurfes darauf Bedacht genommen werden solle, „entweder durch Beschränkung der Vorbauten des Parlamentsgebäudes nach dem Königsplatze hin, oder — wenn dies nicht thunlich sein sollte — durch Anlegung neuer Vorbauten vor dem gegenüber belegenen Etablissement (Kroll) dafür Vorsorge zu treffen, daß die Stellung des Siegesdenkmales in der Mitte des Königsplatzes eine Beeinträchtigung nicht erfahre“ (d. h. auf Deutsch übersetzt: daß dasselbe nach wie vor in der Mitte des Platzes bleibe).

Der erste Vorschlag würde das zurücknehmen, was durch Vorrücken der Baufluchtlinie vor die Façade des gegenwärtigen Baukomplexes um ca. 50 M. gegeben worden ist; der zweite aber ist ebenso undurchführbar. Denn die Façade des Kroll'schen Etablissements ist ca. 232 M. vom Mittelpunkte des Denkmals entfernt, und da die Vorbauten desselben etwa noch 25 M. in Anspruch nehmen, so würde zwischen der Platzfaçade eines den Königsplatz nach der Westseite symmetrisch zum Reichstagsgebäude abschließenden Baues und Kroll's Vorgarten einschließlich der nothwendigen Straße nur ein Raum von 37 M. Tiefe übrig bleiben, d. h. so viel, wie überhaupt höchstens für eine Dekorationsfaçade (flache Halle u. dergl.), nicht aber für ein Gebäude, am wenigsten ein Gegenstück zum Reichstagsgebäude ausreichen würde*). Mit einem unbedeutenden Abschluß nach der Westseite aber würde der Platz nicht minder schief und unsymmetrisch aussehen, als ohne solchen ungenügenden Abschluß in seinen gegenwärtigen (oder vielmehr zukünftigen) Dimensionen. Es haben daher auch nur Wenige der konkurrirenden Architekten sich an das „Bemerken“ sonderlich gekehrt, und die es gethan haben, denen sieht man es — bis allenfalls auf zwei — an, daß sie eben nur formell dem Programm haben entsprechen wollen.

Aus dieser Unannehmlichkeit des Bauplatzes — denn eine solche bleibt die hervorgebrachte Schiefheit des Platzes — giebt es nur einen Ausweg: das zukünftige Reichstagsgebäude so weit auf den Platz vorzuschieben, daß auf der korrespondirenden Stelle im Westen des Platzes vor Kroll genügender Raum für ein ordentliches Gebäude wird; d. h. — wie die „Deutsche Bauzeitung“ gleich im ersten Schrecken über die Ueberraschung durch das „Bemerken“ vorgeschlagen hat — bis

*) Die beiden Straßen am Reichstagsgebäude entlang sind 34 M. breit projektirt! Nähme man aber [illegible] die Flucht des Generalstabsgebäudes in der Herwarthstraße als maßgebend an, so hätte das zu bebauende Terrain [illegible] höchstens 18 M. Tiefe.

an die Flucht der Roonstraße, — es könnte dann das Gebäude gegenüber bis zu 88 M. Tiefe haben; oder, da in diesem Falle keiner der jetzt vorliegenden Baupläne brauchbar bliebe, weil die schrägen Straßendurchschneidungen des Platzes — namentlich die neue Allee vom Brandenburger Thor her — der Façade an dieser Stelle nur eine Breitenentwickelung von 117 M. (statt 150!) gestatten würden, so weit wie die jetzt angenommene Façadenbreite noch möglich bliebe, d. h. 35 M. vor der projektirten Fluchtlinie, — dann behielte das Pendant auf der anderen Seite des Platzes immer noch bis zu 63 M. Tiefe. In jedem dieser Fälle gewänne das Reichstagsgebäude selber mehr Raum oder wenigstens einen Vorgarten nach der Sommerstraße, und die kostspieligen Veränderungen in dieser würden fast gänzlich erspart.

Ein anderer Vorschlag, der auch gemacht worden und von einigen Architekten in ihren Situationen als eventuelle Möglichkeit angedeutet ist — ich glaube, daß er bei Ende und Böckmann sogar auf die Grundrißdisposition eingewirkt hat, — das Gebäude einfach an die vollständig freie und disponible Nordseite des Platzes zu verlegen, wäre erstlich nur bei einer ganz erheblichen Reduktion der zugestandenen Tiefendimension ausführbar, wenn man, was unerläßlich erscheint, die Flucht der zur Seite schon stehenden Gebäude nach dem Platze zu nicht überschreiten wollte, — an der Seite dem Generalstabsgebäude gegenüber dürfte die Tiefe noch nicht 100 Meter betragen! — und würde zweitens wohl schwerlich den Beifall der Regierenden und des Publikums finden, da die Verbauung der mächtigen Alsenstraße die Schönheit der großartigen Anlagen an dieser Stelle allzusehr beeinträchtigen würde.

In den Konkurrenzbedingungen selbst traten vom ersten Bekanntwerden an zwei Hauptfehler zu Tage, und der Vorstand des „Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine" richtete deshalb unterm 14. November v. J. eine Petition an den Reichstag, um wo möglich noch eine Abänderung durchzusetzen; doch vergebens. Der Reichstag hat sich schon eine so unheilvolle Routine in der Raschmacherei und ein so eigenthümlich geartetes Selbstbewußtsein angeeignet, daß ihm Alles, was andere Sterbliche außer ihm denken und meinen, als sehr unerheblich erscheint. In zehn Tagen, von der Einreichung der Petition bis zur entscheidenden Sitzung hatte der Referent von Unruh nicht Gelegenheit gefunden, von der Stimme der Sachverständigen und Nächstbetheiligten Kenntniß zu nehmen, und als ihm das Schriftstück in der Sitzung zuerst zur Hand kam, würdigte er es kaum eines Blickes mehr, ja nicht einmal der Verlesung.

Das erste Bedenken betrifft die Zusammensetzung der Jury. Sie sollte ursprünglich aus 8 Mitgliedern des Reichstages und 3 Mitgliedern des Reichsrathes bestehen, welche gemeinschaftlich 6 Architekten dazu wählen sollten. Das blieb auch definitiv ziemlich eben so: dem Reichsrathe wurde nur die Anzahl seiner Vertreter zu eigener Festsetzung anheimgegeben, und er wählte 4; ferner wurden die hinzuzuwählenden Sachverständigen noch um einen Bildhauer vermehrt. Es war nun mit vollem Recht in der Petition geltend gemacht, daß das Element der Sachverständigen in der Jury sowohl der Vernunft nach wie auch den Hamburger „Grundsätzen" vom Jahre 1868 zufolge weitaus am stärksten vertreten sein müsse, während in diesem schwerfälligen Mechanismus einer Jury von 19 Mitgliedern 6 Architekten gegen 13 Laien stehen, oder, selbst wenn man den ganz unmotivirten Bildhauer sowie die beiden Ingenieure und den einen Kunstschriftsteller (Reichensperger) mit zu den Sachverständigen zählen wollte, 10 Fachmänner gegen 9 Laien.

Herr von Unruh als einer dieser quasi Fachmänner — er ist Regierungs- und Baurath gewesen — führte dem gegenüber mit großer Selbstgenugsamkeit und bedauerlicherweise unter ausdrücklicher Zustimmung der Linken aus, daß dem Bauherrn doch eine wichtigere und entscheidendere Stimme beiwohnen müsse, als den Architekten. Diese stolze Breitspurigkeit des Reichstages hat eine verzweifelte Aehnlichkeit mit dem unnachahmlichen Aplomb der Führer von Liebesgabentransporten im Kriege, die auch immer so thun, als ob sie selbst die Macher und nicht die Beauftragten wären. Nicht sowohl der Reichstag, als vielmehr die Organe der Reichsregierung in verfassungsmäßig geordneter Zusammenwirkung und als berufene Vertreter der Nation sind als „Bauherr" anzusehen, und das deutsche Volk, das den Bau bezahlt, will zunächst ein lediglich sachverständiges Urtheil über die vorhandenen und bereiten Kräfte vernehmen, damit ihm nicht aus der Unfähigkeit seiner Regierungsorgane, ihre eigenen Schranken zu ermessen, dauernder und ärgerlicher Schaden erwachse.

Die Rechte des „Bauherrn" sind hinreichend dadurch gewahrt, daß die Konkurrenzbedingungen keinerlei bindende Zusage über die Zuertheilung des Bauauftrages enthalten, so daß es also durchaus nicht nöthig ist, um dem „Bauherrn" die freie Entschließung zu wahren, unkünstlerische und unsachmännische Gesichtspunkte innerhalb der Jury zur Geltung zu bringen. Diese hat vernünftigerweise ausschließlich mit möglichster Sachverständigkeit und Objektivität zu beurtheilen, ob und wo es gelungen ist, den im Programm aufgestellten praktischen Anforderungen, in denen der Bauherr vollkommen innerhalb seines Rechtes seine Wünsche und Bedürfnisse formulirt hatte, in einer auch künstlerisch bedeutsamen Weise zu entsprechen. Der Reichstag soll kein ungenügendes und unpraktisches Haus bauen, bloß weil es hübsch aussieht; aber er soll eben so wenig einen Kasten mit wohlgeschichteten Bureauräumen aufrichten, sondern nur ein Gebäude, über dessen künstlerischen Werth sich achtungswerthe Autoritäten, die zu einem solchen Urtheil berufen sind, anerkennend und empfehlend ausgesprochen haben.

Dieser einzig richtigen und gewiß — vom Standpunkte der „Sachverständigen" — nichts weniger als anmaßenden Auffassung der Sachlage hat sich weder der Reichstag noch der Bundesrath bei der Festsetzung der Zahl seiner Bevollmächtigten und der Auswahl derselben angeschlossen, indem durchaus nirgends der Maßstab der besonderen Qualifikation angelegt worden ist. Im Bundesrath hat Preußen, nachdem es sich durch den Chef der Eisenbahnabtheilung (!!) im Handelsministerium hatte vertreten lassen, den anderen Staaten in ihren Repräsentanten beim Bundesrath Komplimente gemacht. Der Reichstag aber hat die Sache als Kompromißangelegenheit zwischen den Fraktionen (!) behandelt und demzufolge den Präsidenten (außer in dieser seiner Eigenschaft so zu sagen als Vertreter der „Wilden" oder Fraktionslosen), zwei nationalliberale (einen wahrscheinlich als Vertreter der Polen), einen Fortschrittsmann, einen klerikalen, einen konservativen, einen freikonservativen und einen Mischling von der „liberalen Reichspartei" zuerst in die vorberathende Kommission und dann durch Akklamation in corpore auch in die Jury gewählt. Daß es kaum möglich ist, wenn man nicht grob werden will, über diese Art der Behandlung ernst zu bleiben, liegt auf der Hand. Es ist eben dringend nöthig, daß etwas Systematisches und Durchgreifendes für die Hebung der allgemeinen Bildung besonders nach der ästhetischen Seite hin geschieht.

Dem Reichstage war überhaupt der Maßstab für diese Angelegenheit — wenn er ihn jemals gehabt — derart verloren gegangen, daß die letzte halbstündige Debatte durch drei Schlußanträge unterbrochen wurde und überhaupt den Stempel frivoler Hast trug. Der Abgeordnete Senator Römer kämpfte heldenmüthig, aber vergeblich für Ernst und Angemessenheit: es war die Stimme des Predigers in der Wüste. Der Abgeordnete Franz Duncker befürwortete den Wunsch der Münchener Kunstgenossenschaft, das Sachverständigen-Element durch einen Bildhauer und einen Kunsthistoriker zu verstärken, aber nur den einen unwesentlichen und kaum berechtigten Theil des Vorschlages — den Bildhauer betreffend — konnte er durchbringen. Den Kunsthistoriker machte die jedenfalls aus aufmerksamer Selbstbeobachtung gezogene Bemerkung von Unruh's glücklich unmöglich, daß Wissen und Können zweierlei sei, und daß die Beschäftigung mit der Vergangenheit den Blick für die Gegenwart trübe. Ich würde bereuen, das Vorliegende und überhaupt jemals etwas geschrieben zu haben, wenn ich voraussetzen müßte, daß nur bei dem hundertsten Theile der Leser dergleichen sich nicht selbst richtete. Der Reichstag fiel trotzdem der sinnlosen Phrase ohne Scheu zum Opfer.

Die durch Kooptation hinzugezogenen Sachverständigen waren die Architekten Oberhofbaurath Strack und Prof. Lucae in Berlin, Prof. Semper und Oberbaurath Schmidt in Wien, Prof. Neureuther in München, Baurath Statz in Köln und der Bildhauer Prof. Drake. Strack lehnte wieder Vermuthen ab, und die „Deutsche Bauzeitung" konnte natürlich nicht umhin, dazu zu bemerken: „Wenn aus jenem Verzicht die Hoffnung abgeleitet werden könnte, daß der Meister des Siegesdenkmals (!!) sich selbst an der Konkurrenz betheiligen will, so würden dies gewiß alle Fachgenossen mit lebhafter Freude begrüßen." Ich kann nicht verhehlen, daß ich mich in dieser Hinsicht ganz „Fachgenosse" gefühlt habe; denn die Aussicht hatte in der That etwas Reizendes, nach dem verschämten und heimlichen Fiasco beim Frankfurter Theaterbau auch das Schauspiel eines offenen Bankerottes dieser mythischen Autorität und das ihres unzweifelhaften Erfolges zu genießen; und ich

gestehe, daß meine kühnsten Erwartungen durch die Unfähigkeit und Armseligkeit übertroffen worden sind, welche sich in dem Entwurfe zum Reichstagshause dokumentirt*). In der Jury wurde Strack durch den Geh. Regierungsrath Hitzig ersetzt.

Es schien mir wichtig, auf diese Verhandlungen näher einzugehen, um zu konstatiren, wie bedauerliche Streiflichter sie auf die Selbstkritik des Reichstages überhaupt und auf seine Kompetenz für alle die Kunst als nationale Aufgabe betreffenden Dinge insbesondere werfen. Es ist eine betrübende Erscheinung zu sehen, daß der deutsche Reichstag keinen Ehrgeiz darein setzt und gar nicht das Zeug dazu hat, sich von den nationalen geistigen Strömungen tragen und durchdringen zu lassen. Das führt dann eben gelegentlich bis zur Verleugnung und Beleidigung der Nationalität, wie sie in dem zweiten Hauptfehler der Konkurrenzbedingungen vorliegt.

Jedermann muß einen solchen, wenn er sich nicht muthwillig verblendet, in der Internationalität der Konkurrenz sehen. Eine Kirche, selbst ein protestantischer Dom in Berlin, der allerdings eine ganz besondere Bedeutung hat, ist nichts Nationales, und da mag man das Ausland mitwirken lassen. Der Sitz des deutschen Reichstages aber ist ein nationales Heiligthum ersten Ranges, und der bloße Gedanke, daß ein Fremder ihn bauen könnte, ist dazu angethan, einen in Raserei zu versetzen. Wir müßten uns künstlerisch für Barbaren erklären, wenn wir an die Nothwendigkeit fremder Unterstützung denken wollten; und nur, wenn sie nothwendig wäre, könnte sie auch berechtigt und zulässig erscheinen. Ich kann mir's nur aus Originalitätssucht und Lust am Widerspruche erklären, daß A. Woltmann — außerhalb des Reichstages meines Wissens als der erste — die in der Internationalität der Konkurrenz liegende Taktlosigkeit wegzudisputiren versucht hat. Freilich hat der Graf Münster (das freikonservative Jurymitglied) ausgeführt, daß es sich nicht feststellen lasse, wer als „deutscher Architekt" zu betrachten sei und wer nicht, und der deutsche Reichstag fragte einmal wieder zur Abwechselung: „Was ist des Deutschen Vaterland?" und stimmte ihm — zur Ehre eines Theiles der Mitglieder sei wenigstens erwähnt: mit schwacher Majorität — bei. Indessen würde den deutschen Architekten selber der Begriff am Ende nicht zu fein gewesen sein, und das hätte ja ausgereicht. Wenn es bei den ausländischen Architekten für

*) In ihrer neuesten Nummer (vom 6. Juni) hat die „Deutsche Bauzeitung" mich vollständig zermalmt, wenigstens versucht, es zu thun, leider ganz direktionslos; denn dieselbe hält es für fein und schonend, ihre Opfer nicht mit Namen zu nennen, und hilft sich daher mit Pluralen durch, wo es nothwendig wäre, ad hominem zu gehen. Man könnte nun ihre Liebesgrüße ohne Adresse getrost als unbestellbar verhallen lassen. Ich bin aber so konnivent, das zarte Billetdoux, das anscheinend für mich bestimmt ist, aus dem Papierkorb aufzuheben. Selbstverständlich will ich nicht mit dem Blatte um meine Autorität ihm gegenüber streiten; ich beanspruche nicht, irgend Jemandem etwas zu geben, der nicht selber glaubt, etwas Brauchbares von mir annehmen zu können. Darin besteht ja die Ueberlegenheit der Kritik gegenüber dem Fachtic. So werde ich also auch unbekümmert fortfahren, aus dem offiziösen Fachblatte zu lernen, was sich daraus lernen läßt, der oft hochoffiziös angekränkelten Weisheit desselben mit prinzipiellem Zweifel sichtend gegenüberstehen und das besonnene fachmännische Urtheil mit Freuden beachten und aufnehmen. — Diesmal geht übrigens die schärfste Spitze, auch nachdem ich dem verirrten Pfeilbündel nachhelfend die mangelnde Direktion gegeben, am Ziele vorbei: Die Bauzeitung selber muß aus ihrer unzweifelhaft der meinigen weit überlegenen Personalkenntniß die Gründe entnommen haben, den Begriff der „Bauhierarchie" mit dem Namen von ein oder zwei Persönlichkeiten zu identifiziren; ich habe ihr dazu keine Veranlassung gegeben. Das beweist schon der Ausdruck „Bauhierarchie", denn unter einer Hierarchie versteht doch jeder Kundige und natürlich auch ich, der ich stets bestrebt bin, meine Ausdrücke so prägnant und treffend zu wählen, wie es nur möglich ist, eine fest gegliederte Institution, die durch eine gewisse Anzahl von Personen vertreten und getragen werden muß. Eine solche Hierarchie hat natürlich, wenn das Bild durchgeführt werden soll, auch ihren Pabst; den zu bezeichnen fühle ich mich nicht berufen. Wahrscheinlich wird es nach bekannter Analogie derjenige sein, für dessen Menschlichkeiten und Gebrechlichkeiten die Satelliten am lautesten die Unfehlbarkeit in Anspruch nehmen. Wer dies ist im vorliegenden Falle, ich weiß es nicht und brauche es auch nicht zu wissen. — Ich mache übrigens an dieser Stelle gleich jetzt darauf aufmerksam, wie die „Deutsche Bauzeitung", nachdem sie im vorbereitenden Stadium dem Reichstage keine Vorwürfe erspart hat, jetzt wo für gewisse Kreise viel, ja beinahe Alles verloren ist, plötzlich Veranstaltungen trifft, die Sache in der Schwebe erhalten zu helfen, und „zum guten Glück" „vorwiegend parlamentarische Kreise" zu den weiteren entscheidenden Bestimmungen berufen findet. Warten wir ab, wohin diese ersten Schachzüge führen, um uns später zu erinnern, daß wir sie gleich in ihrer Bedeutung erkannt und in ihrer Tragweite nicht unterschätzt, aber auch in keiner Weise überschätzt haben.

taktlos erklärt wird, daß sie zur Konkurrenz kommen, so ist es auch taktlos, sie einzuladen, und die blos nationale Jury kann unmöglich ohne eine neue Taktlosigkeit und ohne eine Beleidigung derselben als Korrektiv der ersten Taktlosigkeit in Anspruch genommen werden.

Anstatt die Unberufenen zuzulassen, hätte man lieber die Berufensten „nöthigen" sollen hereinzukommen; d. h. mit anderen Worten, wie die „Neue freie Presse" gleich richtig bemerkte, man hätte bei den bedeutendsten deutschen Baumeistern um einen bestimmten Preis Pläne auf Grund der Konkurrenzbedingungen und mit der Maßgabe, daß sie an der Konkurrenz theilnehmen, bestellen sollen. Ohne das war es leicht vorauszusehen, daß zum wenigsten außerhalb Berlins die allerhervorragendsten Kräfte, weil anderweitig schon gar sehr in Anspruch genommen, bei dieser Gelegenheit feiern würden. Die „Deutsche Bauzeitung" wollte damals ihre „sehr abweichenden Gedanken zurückhalten, bis es sich herausgestellt haben würde, in wie weit diese Voraussicht begründet war". Demzufolge werden wir nun wohl auf jene „Gedanken" überhaupt verzichten müssen; denn die Befürchtung war nur zu sehr gerechtfertigt. Außer den Berlinern und den künstlich aufgebotenen Engländern werden fast alle berühmteren und berühmtesten Namen vermißt. Es sollte eine solche direkte Aufforderung der bewährtesten Meister überhaupt in jedes bedeutendere Konkurrenzprogramm aufgenommen werden; dadurch würden sich die Vortheile der engeren und der freien Konkurrenz vereinigen und die Nachtheile beider vermeiden lassen. Leuten von einer gewissen Bewährung sollte man nicht mehr zumuthen, „pour le roi de Prusse" zu arbeiten, wie unsere liebenswürdigen Nachbarn jenseits der Mosel und der Vogesen zu sagen belieben, oder, wie man es in Berlin geschmackvoll ausdrückt, „zum Vergnügen der Einwohner". Wer sich von solchen, die noch nicht bekannt und erprobt sind, berechtigt und befähigt glaubt, gegen diese Ehrenpbalanx anzukämpfen, der kann es thun.

Es dürfte dies ein sichererer und anständigerer Modus sein, die Mittelmäßigkeiten und was darunter ist von wichtigen Konkurrenzen fern zu halten, als die übermäßige Abkürzung der Bearbeitungsfrist, in der einige eine solche Sicherung erblicken zu dürfen geglaubt haben. In der Lage, tüchtige Mitarbeiter finden und bezahlen zu können, sind auch die „Halbtalente" im Stande, über die Kürze der Zeit zu triumphiren, und auf sich selbst angewiesen, könnte es leicht der Talentvollste nicht ermöglichen, gewisse Arbeiten in gewissen Zeiträumen zu beschaffen. Auch dieses Mangels erfreute sich die Reichstagskonkurrenz. Vom 10. December v. J. ist das offizielle Preisausschreiben datirt; doch lag es erst der „Deutschen Bauzeitung" vom 21. December bei. Will man aber auch von der inoffiziellen frühesten Verlautbarung der Bedingungen (etwa um den 20. November) an rechnen, so waren bis zum Ablieferungstermin (15. April d. J.) nicht ganz fünf Monate zur Bearbeitung eines so umfangreichen Projektes gegeben; und man frage oder überschlage nur, mit welchen Schwierigkeiten und Opfern die durchgearbeiteteren unter den Konkurrenzentwürfen, die allein Aussicht auf Erfolg boten, in dieser kurzen Zeit neben vielen laufenden Arbeiten her haben fertig geschafft werden können!

Freilich waren ja „zunächst nur" Skizzen eingefordert. Aber ein Blick auf die im Programm verlangten Zeichnungen und die gegebenen Maßstäbe („Grundrisse sämmtlicher Geschosse im Maßstab von 1/[illegible], ferner zwei Ansichten und die zur vollständigen Beurtheilung des Projektes erforderlichen Profile im Maßstabe von 1/150 und eine Perspektive") genügt, um zu zeigen, daß der Begriff der „Skizze" sich hier nicht auf die Ausführung der Blätter und auf die allseitige Durcharbeitung des Projektes bescheiden Verzicht leistend beziehen kann, da sich in solcher Größe Grundrisse mit sämmtlichen Aufrissen und Schnitten nicht „skizziren" lassen. Es bleibt also nichts übrig, als den Begriff der „Skizze" in diesem Falle mit der „Deutschen Bauzeitung" dahin zu interpretiren, daß derselbe „lediglich auf den Grad der Lösung zu beziehen ist, so daß z. B. auf Fehler und Mängel eines Entwurfes, die sich beseitigen lassen, ohne den Grundgedanken und die Vorzüge desselben zu beeinträchtigen, ein entscheidendes Gewicht nicht gelegt werden kann". Man that denn auch gut, sich zumal den künstlerisch bedeutendsten Plänen gegenüber in diesem Sinne des Umstandes zu erinnern, daß sie „zunächst nur Skizzen" sein sollen, und sich nicht um einiger Bagatellen willen mit dem allzu gewissenhaften Bedenken der nicht vollständigen „Programmmäßigkeit" etwa den Weg zu dem Besten zu verlegen. Gerade bei allem Besten sind die möglichen programmmäßigen Bedenken so unerheblich, daß sie sich vollkommen durch den Begriff der Skizze

entschuldigen lassen. Doch das Vertrauen darf man wohl hegen, daß Niemand den Hohn auf sich laden wird, ein treffliches Parlamentsgebäude um einer nicht genau nachgewiesenen Botenmeisterwohnung im Souterrain abzulehnen.

Eine sehr böse Seite des Konkurrenzprogrammes ist im Anfange nicht so auffällig gewesen, wie sie durch das Ergebniß der Konkurrenz selber fühlbar geworden ist: die sehr schlechten Preise. Es ist ein Hauptpreis von 1000 Friedrichsd'or vorhanden, und darnach nur noch vier schmale Accessitpreise von 200 Friedrichsd'or das Stück. Es war kühn, vorauszusetzen, daß ein Entwurf so meilenweit alle anderen überragen werde, wie es sein müßte, wenn diese fünf Preise einigermaßen den Verhältnissen entsprechend sollten zugetheilt werden können.

Das Beste und wahrhaft Gute an dem Programm ist der Passus: „Die Konkurrenzprojekte sollen nicht nur die zweckmäßigste Lösung der vorliegenden Aufgabe versuchen, sondern zugleich die Idee eines Parlamentsgebäudes für Deutschland im monumentalen Sinne verkörpern. Es ist daher in den Entwürfen auf eine reiche Ausschmückung des Aeußeren und Inneren durch Skulptur und Malerei Bedacht zu nehmen." Daneben keinerlei Andeutung des Kostenpunktes. Nur zweckmäßig und monumental, schön und reich; das lob ich mir. Vielleicht und hoffentlich hilft der Sinn, der diese Bedingung diktirt hat, über viele Schöppenstädtereien hinweg. Jedenfalls soll dann die negative Lehre aus diesen als abschreckendes und warnendes Beispiel nicht verloren sein, und in diesem Sinne ist das Vorstehende verfaßt.

Berlin, den 25. Mai 1872. **Bruno Meyer.**

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

(Schluß.)

Wien, im Juni 1872.

Franz Lenbach ist geistreich und malerisch interessant, wie immer. Man hatte seinen beiden Porträts gleich von vornherein im Stiftersaale neben Meissonier und Passini den Ehrenplatz angewiesen. Allein auf die Dauer hält nur das kleine Bildniß Richard Wagner's vor; es ist freilich nur eine Skizze, aber frischweg der Natur abgewonnen und eben dadurch fesselnd, entschieden das beste Porträt, das wir von dem Komponisten kennen und auch das günstigste in der Auffassung. Der geradeaus blickende Kopf schaut lebhaft unter einem schwarzen Barett hervor, das den weichlichen Formen und der milden Schwärmerei des feuchtblauen Auges kräftigen Widerpart hält. Das zweite größere Bild, wie man sagt, das Porträt einer Gräfin Usedom, ist dagegen recht flau und süßlich im Ton, bringt es auch wegen des abenteuerlichen Kostüms, zu dessen Beurtheilung uns jeder Maßstab fehlt, zu keiner erfreulichen Wirkung. Es ist wieder einmal ein blendendes Experiment, nichts weiter.

Nicht einmal blendend, sondern recht unerfreulich in jeder Hinsicht sind die Bilder des vielgepriesenen Canon, die wir hier leider anreihen müssen. Wenn Lenbach in seinen Imitationen des Rembrandt bisweilen wenigstens an Pauditz erinnert, so ruft uns Canon in seinem „Fischmarkt", einer Gruppe lebensgroßer Halbfiguren, höchstens Bramer oder einen sonstigen widerlichen Gesellen aus der niederen Gefolgschaft des großen Holländers in's Gedächtniß zurück. Die braune Sauce macht die saftlose Kost nicht schmackhafter. Auch das Kinderporträt, welches Canon zu seinen drei nicht üblen Studienköpfen nachträglich noch ausgestellt hat, ist von einer ganz äußerlichen Geschicklichkeit, und dabei theils roh, theils kleinlich in der Form. Der fahle Fleischton soll offenbar „Velazquez" vorstellen.

Es wird Zeit, den Kunsthistorikern unter den Malern gegenüber auch einmal auf dem Felde der Praxis entschiedener Stellung zu nehmen. Uns dünkt, wir waren nun lange genug befriedigt

oder gar entzückt davon, wenn irgend jemand an irgend etwas „erinnerte", sei es nun Holbein, Tizian oder Velazquez. Dieses Citiren von malerischen Classikerstellen bringt unsre Kunst um jedes unbefangene Verhältniß zur Natur und stempelt selbst das Modernsein im guten Sinne nachgerade schon zum Verbrechen. Wir gestehen, uns ist ein so ganz „moderner" Menzel und Passini und sogar dieser gar nicht besonders reizende, aber in der Hauptsache unendlich wahre und meisterhafte Meissonier („der Künstler selbst und sein Sohn zu Pferde") eine Herzenserquickung nach den ewigen „Reminiscenzen". Wer sein eigenes Ich so flott und kernig hinzumalen versteht, so völlig frei von jeder eitlen Selbstbespiegelung, der muß ein ganzer Kerl sein. Und nun erst diese Ferne, mit ihren Äckern, Wiesen und Bäumchen, den scharf gezeichneten Bergen am blauen Himmelsgewölbe! So klar sieht von den Lebenden auf Tausende von Schritten wohl nur noch unser Rudolf Alt jedes Hälmchen in der Natur. Wir wollen ihn deßhalb hier gleich in dieser besten Gesellschaft unterbringen, wenn er auch, wie gewöhnlich, nur Aquarelle zur Ausstellung beigesteuert hat, und zwar namentlich seine letzten Reisefrüchte aus Italien, herrliche Ansichten aus Orvieto z. B., vor Allem ein großes, breit hingeschriebenes Bild der Domfaçade, das an farbiger Pracht seines Gleichen sucht.

Im Fache des Aquarells führt uns der Weg von Rudolf Alt zu Franz Ruben hinüber, dessen Studien aus Venedig bei großem technischen Geschick ebenfalls ein helles Auge für die Natur bekunden; auch in seinem Oelbilde: „Venetianische Gesellschaft" (im Kostüm des 17. Jahrhunderts) leuchtet ein Stück echt südlichen Himmels über einer lebensfrohen, farbigen Welt. Der „Brautzug in S. Marco" von Eugen Blaas erinnert an dessen vor vier Jahren ausgestellte Dogaressa durch edlen Schönheitssinn und solide Durchbildung, erreicht jedoch das den Lesern bekannte Bild zum Boccaccio nicht. Ein sehr anmuthiges Idyllion schuf Rudolf Geyling in seinen „Spielenden Amoretten". Die kleinen Schäker sind wie von einer antiken Gemme in die duftige Waldesnatur hineingehuscht und spielen mit einem Schmetterling, den der eine auf einem Blüthenzweige hält, während der andere ihn zu haschen trachtet. Unter den zahlreichen Bildern und Studien, welche der strebsame Ludwig Graf ausgestellt hat, finden wir am gelungensten das Bild eines „Gecken", der ganz in „couleur de réséda" gekleidet, seinen etwas starkknochigen Wuchs im Spiegel mißt. Das Thema der männlichen und weiblichen Boudoirscenen ist ein sehr beliebtes. Dutzende von geschniegelten Cavalieren und geputzten Dämchen, Kammerzöfchen und Edelknaben im Kostüm der Zopfzeit bevölkern jede Ausstellung. Einige recht hübsch erdachte und zierlich ausgeführte Rokokofiguren dieser Art hat z. B. H. Lossow in München eingesandt. Aber die ganze Gattung ist nichts als eine Ausflucht, um dem Studium des Lebens, wie es wirklich ist, und der Darstellung der gegenwärtigen Welt zu entkommen. An der Grenze dieser Welt steht freilich als Vogelscheuche die abschreckende Gestalt des modernen Kostüms — Cylinder und Frack. Aber es hilft nun einmal nichts: der Genremaler, der uns das Leben unserer eigenen Zeit nicht im Spiegel der Kunst zu zeigen versteht, der hoffe nicht, uns dauernd zu fesseln. Etwas Anderes ist es, wenn sich die Darstellung über die Einzelfigur, an der immer der Mensch die Hauptsache ist, zum Gesammtbilde der Zeit erhebt, wie z. B. in den schönen beiden Ansichten von Versailles mit Rokoko-Staffage von L. von Hagn in München. Das sind Culturbilder der Vergangenheit, von dem feinsten Parfüm der Zeit erfüllt, die sie in jeder Beziehung meisterhaft schildern. Die Hänge-Kommission that Unrecht daran, das eine dieser Bilder in die zweite Reihe des Stiegenhauses „hinaufzufeuern".

Ein gleiches Schicksal war einem Bilde von Ferdinand Pauwels in Weimar beschieden, das sich in dem gleichfalls ungemein beliebten Genre der „Badenden" einen der besten Plätze beanspruchen zu dürfen schien, aber von der Kommission in der Stille eines der unteren Säle todtgehängt wurde. So weit wir es zu sehen vermochten, erschien es uns als ein decent und fein durchgeführtes Bild, dem wir vor manchem „Waldröslein" und wie die unversehens antik oder allegorisch gewordenen Modelle sonst heißen, die in den oberen Sälen herumliegen, den Vorzug einräumen möchten.

Ferdinand Schauß, der Maler der vielberühmten, von Mühler verfolgten „Kallisto", auf den uns der Gedankengang hier führt, hat dieses Jahr einen kleinen Johannes den Täufer ausgestellt, an dem der feiner fühlende Sinn eher Anstoß nehmen kann, als an der Gestalt der schlafenden

Nymphe. Es ist bei viel Geschicklichkeit und Sorgfalt in der Modellirung eben doch nur das Bild eines nackten Judenknaben, — mit geschwollenen Füßen obendrein — aber durchaus keine biblische Figur, und auch im Ton recht prosaisch. Wenn trotzdem Darstellungen dieser Art immer noch einen gewissen Respekt einflößen vor ihrer zwar nüchternen, aber absichtslosen Auffassung und gediegenen Behandlung, so wenden wir uns von den süßlichen Allegorien N. Schrödl's (Rundbildern der Tageszeiten, zum Deckenschmuck bestimmt) unwillig ab. Sie setzen an die Stelle der Idealität eine parfümirte Sinnlichkeit, ohne den Witz der Erfindung und ohne die Bravour der Malerei, durch die uns der Zopf solche Koketterien erträglich, unter Umständen sogar anziehend macht.

Mit Behagen kehrt der Blick aus diesen Sphären auf die Bahn des reinen Genre's zurück, wo doch ab und zu ein frischer Ausblick in die Natur sich öffnet, wie z. B. in A. Schönn's „Genuesischer Küste“ mit Anglern, einem in der Farbe zwar etwas forcirten, aber sonst gehaltvollen Bilde, oder wo ein Stück Volksleben schlicht realistisch oder humoristisch dargestellt wird, wie in W. Roegge's köstlichem „Violinspieler“, in den farbenfrischen Bildchen des talentvollen Franz Rumpler in Wien, von dem besonders der alte „Wollkämmer“ durch Strenge der Durchbildung sowie durch Wahrheit und Gehaltenheit des Tons ausgezeichnet ist; in E. Kurzbauer's „Altem Mütterchen“, das mit freudestrahlendem Antlitz die guten Nachrichten von dem im Felde stehenden Sohne vernimmt, und in G. Induno's „Jugend und Alter“. Franz Defregger's neuestes Bild: „Die beiden Brüder“ wurde schon von München aus nach Verdienst gewürdigt. Seinem Speckbacherbilde schließt sich Gabl's „Aufstand in Tirol“ an: Haspinger predigend vor einer Versammlung energischer Köpfe, die unter seinem Wort in hellem Kriegsfanatismus auflodern.

Auch das novellistische und lyrische Genre, theils mit, theils ohne Anlehnung an bestimmte Motive aus Dichtern, findet manchen glücklichen Repräsentanten auf der Ausstellung. Ursprünglich wohl als Illustration zu Heine's Lied gedacht, aber wegen dessen Volksmäßigkeit auch ohne diese Beziehung verständlich, ist L. Hofmann's „Verdorben und gestorben“, ein in Ton und Zeichnung feines, für den ihm angewiesenen Platz viel zu feines Bild. Durch geschickte Verflechtung stofflicher und malerischer Reize wirken Hermann Kaulbach („Kirchenscene“, eine Dame in Trauer, zu der ein Mönch mit gemischten Gefühlen hinüberschielt), K. Karger („Halt nach der Jagd“, ein im Ton sehr hübsches, aber etwas flüchtig behandeltes Bild, Gustav Müller („Schmerzlicher Abschied“, eine Arme, die ihr Kind in's Findelhausfenster gelegt hat und wankend Abschied von ihm nimmt), J. Wehle („Das Stelldichein“) und vornehmlich Leopold Müller („Am Hausaltar“, ein betendes Mädchen von zarten, fein gezeichneten Formen, das mit echter Frömmigkeit zum Gnadenbilde aufschaut). Das letztere Bild hätten wir seiner ungemein schlichten Empfindung wegen auch eben unter den Werken des rein volksthümlichen Genre's aufzählen können.

Einige begabte Künstler der jüngeren Münchener und Wiener Schule suchen in ausschließlich malerischen Wirkungen ihr Heil und setzen das stoffliche Interesse entweder zum bloßen Vehikel herab oder gefallen sich in Capricen, hinter denen der irre geführte Bildverstand einige Zeit nach Gedanken sucht, um schließlich seinen Irrthum einzusehen. Wir nennen die frech grisettenhaft dreinschauende Raucherin von W. Leibl, ein malerisch übrigens ungemein reizvolles Bild, ferner die an schönen Einzelheiten reiche, aber in Motiv und Farbe gar zu bunte Scene: „Aus dem Burgleben“ von Franz Ruß, sowie dessen auch nur durch den Detailreiz der malerischen Technik fesselndes, im übrigen aber langweiliges „Damenspiel“, und das Capriccio: „Auf gefährlichem Wege“ von dem talentvollen und strebsamen J. Fux. Sollte das junge Dämchen, das da zwischen Mauerwerk und Gestrüpp erschreckt in ein plötzlich von ihr bemerktes tiefes Gewässer schaut, nicht vielleicht die „auf gefährlichem Wege“ befindliche Muse des jungen Künstlers selber sein, vor der sich der Abgrund des Manierismus öffnet? Nun, zum Glück steht ja die Thüre zur Umkehr noch offen.

Die Schlachtenmalerei findet bei uns keine rechte Nahrung mehr. W. Emelé, der für den Erzherzog Albrecht mehrere Jahre hindurch beschäftigt war, und dessen letztes, im Auftrage des Siegers von Custozza vollendetes Bild: „Die Avantgarde unter Erzherzog Karl in der Schlacht von Neerwinden am 18. März 1793“, sich auf der Ausstellung befindet, kehrte vor wenigen Wochen in seine badische Heimat zurück, an deren jüngstem Kriegeruhm er bei Belfort Antheil nahm und wo willkommene Aufgaben seiner harren. Das Andenken eines ehrlich strebenden, gesinnungs-

tüchtigen Künstlers werden ihm seine Wiener Freunde treu bewahren. Sigmund l'Allemand, der glückliche Darsteller des österreichischen Heeres und seiner Thaten auf den Feldern Oberitaliens und Schleswig-Holsteins, steht jetzt in dieser Art von genreartiger Bataillenmalerei in Wien ohne Rivalen da und bewährt seinen Ruf auch in der ausgestellten Episode aus der Schlacht von Caldiero (30. Oktober 1805) auf's Neue. Ein ungetrübter Natursinn zeichnet seine Bilder aus, er ist unermüdlich im Erfassen interessanter Motive aus dem Sturm- und Wogendrange der Schlacht und ein treuer Spiegel des bunten Völkergemenges, das heute wie zu Wallenstein's Zeit der habsburgischen Fahne folgt. In die Periode des dreißigjährigen Krieges führt uns wieder der begabte J. Brandt zurück in seiner farbigen, figurenreichen Lagerscene, die jedoch an poetischem Gehalt das im vorigen Jahre ausgestellte Bild nicht erreicht.

Die Architekturmalerei im strengen Sinne des Worts, ohne Phrase, aber auch ohne Reiz und Poesie, repräsentirt Seel's „Löwenhof in der Alhambra“. Es ist vielmehr eine farbige Restauration als ein Bild. Wie weiß dagegen A. Gryglewski in Krakau durch sein „Saal-Interieur“ den Geist der Zeit heraufzubeschwören, in welcher die finsterprächtige Dekoration des Schlosses entstand, in dessen Inneres er uns blicken läßt! Auch in Fr. Adam's meisterhaftem Stimmungsbilde „Vor dem Austritt“ spielt die Architektur des Schlosses im Hintergrunde keine Nebenrolle. Sie kündigt unserer Phantasie die schöne Reiterin und ihren Begleiter an, deren die edlen Rosse an der Hand des Dieners unzweifelhaft harren. Wie selten ist in der modernen Stilllebenmalerei — und es ist nichts anderes, was wir hier vor uns haben — die Hinweisung auf ein kommendes, hinter der Scene sich vorbereitendes Leben! Darin aber liegt ja für die ganze Gattung der höchste Reiz.

Mit Fr. Adam haben wir zugleich das Gebiet der Thiermalerei betreten, das außer ihm durch Julius Blaas und Rudolf Huber ausgezeichnet vertreten ist. Auch Prof. Karl Blaas hat ein treffliches kleines Thierstück ausgestellt („Die Lieblinge“ betitelt, nämlich Kühe, die ein Kind füttert), J. v. Perres mehrere Landschaften mit Thierstaffage, von denen der Durchblick durch Birken, mit Vieh an der Tränke, das wirksamste ist. Pettenkofen ist mehrfach in diesem Genre vertreten, aber gewiß ohne sein Dazuthun; wenn wir seiner in Stoffwelt und Ausdrucksweise so durchaus originellen Art auch stets mit Aufmerksamkeit begegnen, so sind doch die meisten der von ihm hier vorliegenden Bildchen nicht entfernt von der Qualität, wie sie das verwöhnte Auge des Wiener Kunstfreundes von dem Meister zu sehen liebt.

Pettenkofen's Hand und geistigen Einfluß finden wir ferner in E. Jettel's „Holländischer Landschaft“, und die Verbindung von ungarischer Staffage mit holländischer Natur macht sich eigenthümlich genug. Abgesehen von diesem Dualismus übt das Bild durch seinen kräftigen stahlblauen Gesammtton, aus dem sich die Windmühle und die rothen Dächer des Hintergrundes, das Pfahlwerk mit den Gestalten der Badenden dazwischen hell und farbig abheben, eine stets von neuem fesselnde Wirkung. Von den übrigen diesmal ausgestellten Werken Jettel's möchten wir nur die „Viehherde am Wasser“ (Motiv aus Szered an der Waag in Ungarn) dem erstgenannten an die Seite stellen: ein von tiefem Naturgefühl erfülltes Bild, über welchem die ganze sonnige, staub-erfüllte Luft eines Mittags auf der Pußta lagert. E. v. Lichtenfels versetzt uns dieses Jahr in die venetianischen Berge, zu den Kupferminen von Agordo und nach Vale di Taibon; ein großes Bild von imposanter Wirkung (in Abendstimmung) und mehrere kleine führen uns die malerisch noch ganz wenig ausgebeuteten und, wie es scheint, auch etwas unwirksamen Thäler mit ihren sonnigen Abhängen und dürftigen Ansiedelungen lebendig vor Augen. In den Landschaften aus den Donauniederungen, welche Lichtenfels mit so feinem Sinn für den ihnen eigenen Zauber wieder zu geben versteht, wird es uns freilich viel heimlicher zu Muthe; wir glauben auch, daß der Meister dort einen weit sympathischeren Boden für die Entfaltung seines Talents finden und bald dorthin zurückkehren wird. Ueberhaupt liegt an der alten Nibelungenstraße noch mancher ungehobene Schatz für den Landschaftsmaler. Einen Versuch, davon etwas zu heben, macht A. Hlaváček in seiner großen Waldlandschaft mit Fernsicht auf Klosterneuburg, einem nicht verdienstlosen, aber in der Ausführung sehr ungleichen, stellenweise dilettantischen Bilde. Mit Glück behandeln Halauska (in seiner schönen „Ansicht von Mondsee“), A. Schäffer (besonders in dem stimmungsvollen „Mondaufgang“) und Munsch in mehreren kleinen Veduten die heimische Natur, und zwar in durchaus

deutscher Weise, der Zeichnung und Charakteristik ihr volles Recht lassend, während sich der begabte J. E. Schindler von der Nachempfindung des französischen „paysage intime“ beherrschen läßt, allerdings auch in dieser Richtung Vorzügliches leistet. Rudolf Ribarz lehnt sich in der Energie seiner farbigen Effekte an Robert Ruß und dessen oben besprochenen jüngeren Bruder an. Wir haben dagegen nichts einzuwenden, so lange nicht Farbe mit Buntheit verwechselt wird, oder mit andern Worten, so lange noch das geistige Medium, das die Farben zur Harmonie verbindet (und das selbst dem Teppich nicht fehlen darf) im Bilde fühlbar bleibt. Das ist z. B. in sehr schöner, poetischer Weise der Fall bei dem „Lieblingsplätzchen“ von Robert Ruß, während auf dessen „Pfarrhof“ (abgesehen von einigen perspektivischen Unmöglichkeiten) die rothen Flecke in den Figuren die Einheit des sonst so interessanten Bildes zerstören. Es ist hier der umgekehrte Fall, wie bei dem oben besprochenen Alhambra-Bilde von Seel, auf dem die poesielose Architektur die geistreich und charaktervoll behandelten Figuren um ihre Wirkung bringt.

Unter den Einsendungen der auswärtigen Landschafter, unter denen die beiden Achenbach, Schleich, Burnier, Wilberg, Kappis, Irmer, Gierymski, Geyer, C. de Coque und viele andere mit Auszeichnung vertreten sind, geben wir den Preis der „Kartoffelernte“ von A. Lier in München, einer schlichten Flachansicht aus der bekannten München-Dachauer Umgebung, die bei jedem Verzicht auf blendende Wirkungen und Reminiscenzen aus alten Meistern jenes echte Naturgefühl athmet, welches vor Allem den Landschaftsmaler macht. Wir stellen als bizarres Gegenstück daneben den „Küstenraub“ von Böcklin, ebenfalls das Werk eines ungewöhnlichen Talents, in dessen Händen sich aber das große Buch der Natur in einen Roman von Eugène Sue verwandelt zu haben scheint. Ohne uns gegen die malerischen Qualitäten des genannten Bildes oder gegen die Poesie der Konzeption zu verschließen, empfanden wir doch beim Anschauen desselben nicht ohne Wehmuth den Abstand von des Meisters Jugendzeit, in der sein schöner „Pan“ in der Münchener Pinakothek entstand.

In der Sammlung der Aquarelle, Zeichnungen, Stiche und Radirungen begrüßten wir mit Freude Mandel's delikaten Stich der Madonna Panshanger und die neuen Publikationen der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, von denen diese Zeitschrift demnächst ausführlich berichten wird. F. W. Bader hat eine Auswahl seiner Holzschnitte vornehmlich nach Dürer'schen Zeichnungen ausgestellt. Er leistet im Facsimile-Schnitt Unübertreffliches. Unter den Aquarellen seien, außer den bereits erwähnten Blättern von R. Alt und Franz Ruben, die schönen, treu und fleißig ausgeführten Blumenstudien von Caroline Pönniger hervorgehoben. Passini's wundervolle venetianische Genrebildchen haben bereits auf dem Wege der Photographie weite Verbreitung gefunden.

Unter den architektonischen Zeichnungen hatte die reiche Auswahl von Reise-Aufnahmen, welche Victor Luntz aus Portugal und Spanien mitgebracht hat, für uns ein doppeltes Interesse: einmal wegen ihrer meisterhaften Darstellung, die sich den schönen Federzeichnungen der Gebrüder Jobst, des verstorbenen Ferencz Schulz und anderer Schüler Friedrich Schmidt's würdig anreiht, dann aber auch in architekturgeschichtlicher Hinsicht. Es wäre dringend zu wünschen, daß dieser Schatz von Aufnahmen theils niemals, theils ungenügend publicirter herrlicher Denkmäler der Kunst des Mittelalters recht bald der wissenschaftlichen Welt zugänglich gemacht würde.

Die letzten Tage der Ausstellung widmete die Künstlergenossenschaft den Hinterbliebenen des uns kürzlich im besten Mannesalter entrissenen Eduard Bitterlich, und aus diesem Anlaß waren einige schöne Portraits von der Hand des Verstorbenen, zwei prächtige Bleistiftzeichnungen aus seiner Jugend, die Photographien des Kartons für Schloß Hörnstein, einige reizvolle kleine Aquarellskizzen zu den Deckengemälden im Guttmann'schen Hause und Bitterlich's großartiger Entwurf für das Wiener Schiller-Denkmal im Stiftersaale nachträglich ausgestellt. Wir hätten gewünscht, schon um des wohlthätigen Zweckes willen, daß den edlen Absichten der Genossenschaft ein reichlicherer Besuch der Ausstellung entsprochen hätte. Aber das Haus blieb, trotz aller Anstrengungen der Tagesblätter (wenigstens am ersten Tage, als wir es besuchten) so leer, wie während der letzten Ausstellungswochen überhaupt: ein Beweis mehr für die Wahrheit der Behauptung, daß die schönen Frühlingsmonate nicht die gute Saison für Kunstausstellungen sind, wenigstens bei uns in Wien

nicht, wo um diese Zeit alle Herzen von der süßen Sorge um die Wahl der Sommerwohnung sich zu füllen beginnen, und wo vom ersten Mai an Praterfahrt und Turf selbst das Interesse für Theater und Musik, geschweige denn das für bildende Kunst aus dem Vordergrunde des geselligen Lebens verdrängen. ⁂

Notiz.

Ueber den Situationsplan von Ephesos, welchen wir im April-Heft publicirt haben, ist auf besonderen Wunsch des Herrn Prof. Stark nachträglich zu bemerken, daß derselbe in seinen von den früheren Aufnahmen abweichenden Theilen auf den gemeinsam von der Reisegesellschaft des Herrn Prof. Stark und auf den nach dessen Abreise von den andern Gefährten noch gemachten Aufnahmen beruht. Die Quellenangabe war auf der von Herrn Prof. Stark uns eingelieferten Skizze beigefügt, mußte aber wegen theilweiser Unleserlichkeit und da eine Anfrage bei dem Autor wegen der Kürze der Zeit nicht möglich war, von unserem Zeichner weggelassen werden. Bei dieser Gelegenheit bitten wir, in dem Aufsatze über Ephesos, S. 214, Z. 14 v. o. „Diazomata" (statt: Diagonale) und S. 216, Z. 7 v. o. „pentelischen" (statt: griechischen) zu berichtigen. **D. Red.**









Philippe Stosch Custrinensis Aetatis Anno XXVII.
A. C. M. DCCXVII.

"Il baron Stosch che Io disegnai per fargli far la medaglia, Uomo erudito. Quella scrittura che vi sta sotto, è di propria mano del d° Stosch, ma è un peccato che sia Eretico." *P. L. Ghezzi.*

Philipp von Stosch und seine Zeit*).

Von Carl Justi.

In den Memoiren des vorigen Jahrhunderts kommen manche Züge vor, die an die alten Ritterzeiten erinnern. Wer damals einen gewissen Kreis der auf den Höhen der Gesellschaft geschätzten Bildungselemente beherrschte, war so zu sagen Weltbürger, fand sich in allen Ländern zu Hause, hatte bei den höchsten Klassen Zutritt, genoß Ansehen ohne etwas zu sein, lebte als großer Herr ohne Vermögen, ohne Gehalt und Geschäft. Zu dem Kreise dieser konventionellen Bildung gehörte die französische Konversation, der „Geschmack der schönen Künste", das Spiel, die Galanterie.

Das achtzehnte Jahrhundert war das Jahrhundert der Abenteurer, besonders in Italien, wo das Leben so frei und bequem ist, in einem Lande, das wie gemacht dazu ist, solche Figuren

*) Die vier Bildnisse in Holzschnitt sind Verkleinerungen der von mir nach den Originalzeichnungen in der „Mondo novo" betitelten großen Porträt- und Karikaturensammlung des Malers Pier Leone Ghezzi auf der vaticanischen Bibliothek, Abtheilung Ottoboniana, gefertigten Kopien. A. d. Verf.

als Staffage aufzunehmen. Alle Welt kennt Cagliostro, Pöllnitz und ihres gleichen. Seltsam ist es nun, daß manche dieser Aventuriers sehr aufrichtige gelehrte Neigungen hatten und eine Nische in der Gelehrtenrepublik einnahmen, ja daß solche Neigungen oft der konstanteste, herrschende Zug ihres Lebens waren. Seltsam, weil ihrem Wesen nichts mehr entgegenzuliegen scheint, als die innere und äußere Ruhe, ohne Zerstreuungen und Leidenschaften, bei der die Arbeiten und Neigungen der Gelehrten gedeihen.

Einige dieser Abenteurer spielen in der Archäologie eine nicht verächtliche Rolle. Der bei seinen Lebzeiten fast nie nach seinem wirklichen Namen und Vaterland (Hugues aus Nancy, geb. 1719, † 1805) bekannt gewordene Baron d'Hancarville, auch du Han oder Comte de Grasenegg genannt, erlangte dauernde Berühmtheit durch das große Hamilton'sche Vasenwerk, auf dessen Idee er den englischen Gesandten bei einem Aufenthalt in Neapel gebracht hatte. Durch dieses Werk erhielt man (nach dem Urtheil eines kompetenten Zeitgenossen) zum ersten Mal einen Schatz griechischer Zeichnungen und damit den deutlichsten Beweis der Vollkommenheit griechischer Kunst: hier waren zuerst Figuren und Ornamente mit wahrem Verständniß nachgeahmt.

Edward Wortley Montagu (1706—76), der die höchsten Posten seines Vaterlandes, auf die ihn Geburt, Vermögen und Talent hinwiesen, verscherzte und von Kindesbeinen an ein Wanderleben führte, der unter allen Nationen, in allen Ständen fast jede Rolle auf der Bühne des Lebens probirt hat, war ein vielseitiger Gelehrter, Kenner der exakten Wissenschaften wie der morgenländischen Sprachen; und das Hauptabenteuer seines Lebens war eine Expedition nach dem Orient, um die Frage der sinaitischen Inschriften endlich in's Reine zu bringen. Bei dieser Gelegenheit studirte er sich so tief in Sprache und Sitte der Morgenländer hinein, daß er endlich selbst Moslem ward und in Venedig als orthodoxer Araber, eine lebendige Kuriosität, sein Leben beschloß.

John Wilkes (1727—97), der ebenfalls im Jahre 1765 in Venedig, Rom und Neapel erschien, in Begleitung einer bolognesischen Tänzerin, der berüchtigste, vielleicht der einzige Demagog seines undemokratischen Zeitalters, ein Wüstling, von seltener Häßlichkeit, der Jahrzehnte lang einen erbitterten, zähen Kampf mit dem englischen Parlament und den Ministern führte, wußte die alten Dichter auswendig, übersetzte den Anakreon und veranstaltete hübsche Ausgaben des Catull und Theophrast. Noch vor einigen Jahren waren an den Wänden seines lieblichen Landhauses, Medmenham Abtei, die frechen und witzigen lateinischen Verse zu lesen, Erinnerungen an den seltsamen Orden, der einst dort gehaust hatte. Selbst Casanova, der oft durch merkwürdige Kenntnisse überraschte, pflegte den Horaz zu citiren und verfehlte nicht, seinen Memoiren eine Dissertation über das Wesen der Schönheit einzufügen.

Es ist nicht bloß die Bekanntschaft, ja Freundschaft mit allen so eben Genannten, welche uns veranlaßt, in diesem Zusammenhange auch den Namen Winckelmann's zu nennen. Ihm fehlte freilich das Weltförmige; aber in den Wechseln seines Lebens, inneren und äußeren, von Studium, Beruf, Religion, Land und Volk liegt ebenfalls ein Zug des Abenteuerlichen.

Jemand hat gesagt, die Welt verdanke alle ihre Impulse nach vorwärts Leuten, die sich unbehaglich fühlen. Neue politische Gestaltungen sind oft erst von Verschwörern in die Welt geworfen und später von Ministern ausgeführt worden. Die Anfänge neuer Religionen führen auf Ketzer und Schwarmgeister zurück; neue Wissenschaften, die später das Leben umgestalten, kamen hervor aus den Kammern von Magiern; neue Reiche der Kultur wurden gegründet von Conquistadoren, bei deren Namen die Menschheit schaudert; neue Moden und Luxusgegenstände, die jetzt ehrbare Frauen ganz in der Ordnung finden, wurden von Courtisanen ersonnen. So scheint es auch nicht zufällig, daß die neu aufkommende Wissenschaft der alten Kunst auf jene Abenteurer einen Reiz ausübte.

Nicht bloß Abenteurer, überhaupt alle unruhigen, reformatorischen, alle nach einem

neuen Inhalt, einer neuen Ordnung des Lebens sehnsüchtigen Geister fühlten sich damals zur Kunst der Griechen hingezogen. Bei Lessing z. B. gehörte der Genuß bildender Kunstwerke wohl nicht gerade zu seinen geistigen Bedürfnissen; was ihn zur Archäologie führte, war der Trieb des Neuerers: die lebhafte Sympathie mit allem, was als neues Interesse sich regte, die streitende, mit Vorurtheilen aufräumende und vor Vorurtheilen rettende Position gegen das Alte; auch Lessing war der Wechsel ein Lebensgesetz.

Die Anfänge einer Wissenschaft lassen der Erfindung, der Phantasie und ihren Kombinationen freien Spielraum; später, wenn ein großer Vorrath von Stoff und eine feste Methode gewonnen ist, kommt die Reihe an die ruhigen, fleißigen Leute, an die Tugenden des Gedächtnisses, der Geduld, der Genauigkeit. Auf die Liebhaber, die System- und Projektmacher folgen die positiven Männer, die Leute von der Zunft; auf die Aphoristiker, die Tirailleurs der Wissenschaft, die geordneten Kolonnen der Fachgelehrten. „Die Methode", sagte Bacon, „macht die Köpfe fast gleich"; sie befähigt auch die Mittelmäßigkeit, durch zu summirende Minimalbeiträge die Einsicht der Menschheit zu mehren, wie die Natur einige ihrer größten Werke aus Beiträgen ungezählter Schaaren ihrer kleinsten Geschöpfe aufbaut, Kreidefelsen und Korallenklippen. Wenn die Wissenschaft aber so weit gekommen ist, so ist sie für die Weltleute wie die Mode vor zwanzig Jahren; sie lassen sich den Geschmack à la grecque nur noch in Parodieen gefallen.

1. Von Küstrin bis Rom (1691 — 1715).

Auf diese wunderlichen Betrachtungen führte uns der Lebenslauf des räthselhaften Mannes, von dem wir nun etwas erzählen wollen. Auch er gehört in diese Gruppe von Gestalten, wie sie nur im achtzehnten Jahrhundert möglich und stilgemäß waren: Menschen, die sich ohne eigentlichen Reichthum, Rang und Amt, ohne feste Erwerbsquelle eine geachtete und glänzende Stellung verschaffen, mit den Großen der Erde auf vertrautem Fuße verkehren, und ohne Gelehrte von Fach zu sein, Orakel der Gelehrtenrepublik werden. Ohne Zweifel ist Philipp Stosch der merkwürdigste unter ihnen. Es gehört zur Taktik solcher Menschen, sich in Geheimniß zu hüllen. Sein Name wird in den Papieren der Zeit sehr viel genannt, vierzig Jahre lang führte er einen weitverzweigten archäologisch-kaufmännischen Briefwechsel, und doch ist über ihn als Menschen wenig zu finden; man sieht, daß Niemand zu sagen weiß, wer er ist. Doch fällt uns in seinem schillernden, uns stets entschlüpfenden Wesen ein Zug besonders auf, die Weltgewandtheit, der usage du monde, die Meisterschaft auf dem schwierigsten aller Instrumente, dem Menschen. Es ist kaum zu sagen, welche Rolle des thätigen oder theoretischen Lebens man ihm nicht hätte übertragen können, außer der, in einem Metier aufzugehen. Er war Polyhistor, Kunstkenner, Antiquar, Diplomat, Agent, Kaufmann und Spion, vor allem aber und stets (wie der Maler Ghezzi unter sein Bild schrieb) „veramente Barone anci Baronissimo." Er war geboren in bürgerlichen Verhältnissen (eines von den fünf Kindern eines wohlhabenden Arztes zu Küstrin, den 22. März 1691); aber er war auch geboren zum grand seigneur, zum Politiker und Kunstsammler im großen Stil, wie der Erfolg zeigte.

Die Familie Stosch war allerdings von sehr altem schlesischem Adel, auf den sie wegen Armuth verzichtet hatte. Philipp sollte Geistlicher werden; aber das Verlangen, Sitten und Gebräuche der Völker kennen zu lernen, wie schon damals die Liebhaberei an Münzen, (worin Carl Schott sein erster Führer war) lockte den neunzehnjährigen Jüngling auf Reisen, zuerst im Vaterlande, dann in Holland, England, Frankreich, zuletzt in Italien, wo er denn nach vieljährigem Wanderleben endlich sich festmachte.

Was für ein Buch würde das gegeben haben, wenn Stosch seine Memoiren geschrieben

hätte! Was wir haben, ist eigentlich nur die Inhaltsanzeige der Kapitel. Darin stehen die größten europäischen Namen der Philologie und Historie und die ersten Rollen auf dem Welttheater. Le Clerc, Hemsterhuis und Küster, Perizonius, Jakob Gronov und Hartsoeker, Bentley (mit dem er sechs Monate zu Cambridge verkehrte, und dem er die „Kenntniß und den Gebrauch der alten Schriften zum Verstand der alten Denkmäler schuldig zu sein" bekannte), Montfaucon, Huet und die Daciers, J. B. Rousseau, Maffei, Apostolo Zeno, Muratori; dann eine Reihe von Fürsten, mit denen er zum Theil anhaltenden, intimen Verkehr pflog: die Kurfürsten Joseph Clemens von Köln, der Herzogregent von Orleans und seine Mutter, Prinz Eugen und Guido von Starhemberg, Victor Amadeus von Savoyen, seine Frau und die Königin von Sicilien, Papst Clemens XI., August der Starke, der Marschall Moriz von Sachsen, der Graf von Schulenburg, der Vertheidiger Korfu's, Kaiser Karl VI. Man sieht, es sind Namen darunter, die dem kunstliebenden Abenteurer wahlverwandt sind. Auch der Herzogregent wird in der Geschichte der Gemäldegalerien und der Gemmenkunde genannt; August von Sachsen brachte die erste große Antikensammlung nach Deutschland. Vornehmlich aber knüpfte Stosch Verbindungen an mit den Sammlern aller Länder; de Wilde in Amsterdam (Münzen), der Ritter André Fontaine, der Herzog von Devonshire (Gemmen), die Grafen Pembroke und Winchelsea, Mariette, Croisat, mit dem er eine Kunstreise durch Holland machte, Abbé des Camps, Sevin, Baudelot de Dairval, Scipio Maffei und Magnavacca. Für seine Reise durch Frankreich gab ihm der Abbé Bignon Empfehlungen an alle Intendanten der Provinz mit; schon damals (1714) wurde ihm auf dem Wege von Lyon nach Grenoble von Räubern nachgestellt, die von seinen kostbaren Steinen, angeblich Diamanten, gehört hatten.

Mit allen diesen und vielen anderen hat er Verhandlungen gepflogen über Alterthümer, von allen Gunst und Belehrung genossen, den Zutritt zu verschlossenen Thesauren erlangt, sein Ansehen, sein Verbindungsnetz weiter ausgedehnt. Groß war seine Gabe, Menschen für sich einzunehmen und sich von ihnen beschenken zu lassen.

Den Grund zu einer unabhängigen Stellung legte Stosch frühzeitig im Haag (1710), wo ihn der preußische Gesandte, Freiherr von Schmettau, sein Vetter, festhielt und in die Diplomatie einführte. Durch ihn machte er die Bekanntschaft eines niederländischen Staatsmannes, des Greffier Franz Fagel, mit dem er bald eine Lebensfreundschaft und eine Art Bündniß schloß. Fagel übertrug ihm allerlei politische Sendungen, z. B. nach England; er schenkte ihm seine antiken Münzen, unter der Bedingung, daß Stosch auf seinen Reisen für ihn neuere Silbermünzen kaufe, die alten sollte er für sich behalten: dafür erhielt er die Mittel zu seinen Studien. Fagel war „sein Freund und Vater, der ihn mit einer Freigebigkeit, die ohne Grenzen war, auf seinen Reisen unterhalten und nichts hatte fehlen lassen, was er nöthig hatte, um sich in seiner Lieblingswissenschaft hervorzuthun." Er starb 1746.

Im Jahre 1714 trat Stosch mit seinem Vetter Karl von Schmettau eine Reise nach Italien an. Im Carneval 1715 trafen sie in Rom ein. Er präsentirte sich bei dem päbstlichen Kämmerer Justus Fontanini, der alles für einen von seinem Freunde Montfaucon Empfohlenen zu thun bereit war. Dieser gelehrte Schüler Fabretti's, der sich in dem Werke über die Alterthümer von Orte als gründlicher Archäolog bewährt hat, war es, der ihn Clemens XI. Albani vorstellte. Der Pabst empfing ihn mit Auszeichnung und ließ aus seiner Unterredung deutlich durchblicken, daß er ein wahrer Gelehrter sei und außer der Dichtkunst alle guten alten und neuen Schriftsteller gelesen habe. Stosch bezog von dem freigebigen Herrn, wie es scheint, eine Pension; „ich bin ihm", schreibt er bei der Nachricht von dessen Tode, „für viele sehr wesentliche Wohlthaten verpflichtet, selbst nachdem ich Italien verlassen, et cela par pure amitié, qu'il avait pour moi, et par son propre mouvement." Als

er sich am Ende dieses ersten, zweijährigen Aufenthaltes verabschiedete, sagte der Papst, „er habe gehofft, die Annehmlichkeiten, die er mehr als irgend ein anderer Fremder in Rom genossen, würden ihn zu dem Entschluß gebracht haben, sich in Rom niederzulassen, wo er für seinen ehrenvollen Unterhalt hätte sorgen wollen, und es hinge einzig und allein von ihm ab, die besten Proben seiner Geneigtheit und Gewogenheit zu empfangen, wenn er mit dem Studium der Alterthümer die Erlernung der Kirchengeschichte hätte verbinden wollen, welche ihn unvermerkt auf den wahren Weg der Seligkeit würde gebracht haben". Aber in diesem Punkte war Stosch fest, er erwiderte ausweichend, „sein Leben lang werde er die von Sr. Heiligkeit und dessen Hause genossenen Wohlthaten dankbar anerkennen, aber der Tod seines Bruders nöthige ihn, sich auf Befehl seines Vaters nach seinem Vaterlande zurückzubegeben und seine Familiensachen wahrzunehmen." Es spricht ebenso für seinen Charakter wie für seine Gewandtheit, daß er damals trotzdem eine so hervorragende Stellung in Rom behauptete. Er galt für einen Atheisten*). Allerdings hatte er schon im Haag durch verwegene Reden, die er über kirchliche Dogmen bei Tafel (z. B. in Gegenwart Bentink's) führte, Anstoß gegeben; allein wäre er ein Atheist gewesen, so würde jener so nahegelegte, vortheilhafte Schritt ihm weniger Bedenken gemacht haben. Dennoch entließ ihn Clemens XI. mit seltenen Büchern beschenkt und mit Empfehlungen an seine Nuntien aller Orten**).

Am tiefsten fand er die geistige Finsterniß und Apathie in Neapel. Zwar war der Zugang zu der unterirdischen Stadt — der Schlüssel der Tiefe — bereits gefunden; Stosch besuchte Portici mit dem Chevalier Clinchamps und ließ sich selbst an einem Stricke in den trocknen Brunnen hinab, aus dem der Prinz von Elbeuf die Erstlinge Herkulaneums heraufgeholt hatte; aber die weiteren Forschungen waren so eben von der kaiserlichen Regierung untersagt worden. Sein Führer in Neapel war Matteo Egizio (1674—1740), bis zu seinem Tode wohl der einzige gelehrte Kenner der Alterthümer in Neapel, der Erklärer des Senatsbeschlusses über die Bacchanalien; er war mit einer Verbesserung der Gruter'schen Inschriften beschäftigt; und Franz Valletta (1680—1760), in dessen Familienpalast damals noch die große Bibliothek seines berühmten Großvaters Joseph und die herrliche Vasensammlung stand, die älteste der Welt, die bald hernach an die Oratorier in Neapel und an den Kardinal Gualtieri verkauft wurde. Eine andere Vasensammlung sah er bei Gonsalo de Bernardo.

Noch einmal brachte Stosch einige Jahre außerhalb Italien zu. Er lernte die Höfe von Florenz (Cosimo III.), Wien und Dresden kennen; überall vermehrten sich die Zahl seiner hohen Gönner, seine Sammlungen und die Verbindungen mit Sammlern.

In Dresden gewann Stosch die Gunst des Premierministers August's des Starken, des Feldmarschalls Grafen Flemming, der ihn häufig zur Tafel zog. Er trat in kursächsische Dienste, erhielt den Titel eines königlichen Antiquars und Raths mit sechshundert Thalern Gehalt und den Auftrag, für die nächsten zwei Jahre, anfangs für den kranken Minister von Gersdorf, die politische Korrespondenz aus dem Haag zu führen (vom September 1718 an). In dieser schwierigen Lage zeigte sich Stosch in seiner Größe. Eine den dort accreditirten Residenten der europäischen Staaten gleiche Stellung einzunehmen, dazu fehlte ihm fast alles: Geld, Stand, Equipage, sogar um den Titel eines Residenten bat er nach Gersdorf's Tode

*) E' un peccato che sia Eretico ... Ateo ... fu esigliato di Roma per la sua irreligiosità, sagt Ghezzi.

**) Il Barone Stosch, schreibt G. B. Passeri an Gori 16. Nov. 1756, neppur mi rispose, quando gli detti parte, che era fuori il suo Acheronticus. Non gli dovette piacere quel nome, che lo aspetta in quell' altro mondo. Passeri hatte ihm seinen Acheronticus (in Gori's Museum Etruscum) gewidmet. In einer Inschrift zu Ehren Stosch's heißt es (1758): a Clemente XI. P. M. benigne susceptus uti qui litteras etiam a religione seiunctas suspiciebat.

vergebens. Auf den Briefen aus dem Dresdener Kabinet wurde er Antiquaire du Roy genannt, wie er denn auch für August II. dort mehrere Kunstsachen erworben hat. Anfangs nahmen ihn einige Gesandte nicht einmal an. Die Hebel, mittelst deren er sich nach und nach Gleichstellung erzwang, waren seine Freundschaft mit dem Greffier Fagel und seine Sammlungen. Man glaubte (und er widersprach dem nicht), daß sein Wort bei diesem Staatsmanne von großem Gewicht sei. Als König Friedrich Wilhelm I. 1720 im Haag war und die pariser Originalausgabe des Delisle'schen Atlas überall vergebens suchte, trat Stosch bei dem Buchhändler Johnson plötzlich hervor und machte dem König das Werk zum Geschenk. So trieb er dem Prinzregenten eine der königlichen Bibliothek gestohlene chinesische Handschrift bei dem reformirten Minister Aymon in Leyden auf und erhielt dafür ein Prachtexemplar der im Louvre gedruckten Sammlung der Koncilien. Nach anderthalb Jahren sah er sich im vollen Fahrwasser, die Gesandten erhielten ihn in Bezug auf ihre Geschäfte und die Verhältnisse ihrer Höfe im Laufenden: seine in- und auswärtigen Verbindungen waren die ausgedehntesten: dabei hatte er Gelegenheit, seine herrschende Leidenschaft zu befriedigen. Wie denn alles bei ihm mit dem Sammeltriebe sich verband, so hatte er auch für seine politische Mission eine Bibliothek zur modernen Geschichte und den Affairen der Gegenwart anlegen zu müssen geglaubt. Freilich hatte er sich in Schulden gestürzt; was, wie er meint, bei seiner „conduite panurgique, de manger mon blé en herbe“ kein Wunder sei. Dabei unterhielt er die Beziehungen zum Papste und dessen Neffen fort; der Kardinal Hannibal Albani lud ihn ein zum Kongreß von Cambray, „wo sich, schreibt Stosch, die letzte Scene einer Tragödie abspielen wird, die ich komponiren und spielen gesehen, und deren Hauptakteurs ich persönlich kenne.“

Da starb Clemens XI. Stosch verlor die römische Pension; das Ende seines Auftrags im Haag war gekommen, Flemming ließ ihm die Wahl, nach Dresden zurückzukehren, wo er unter dem Grafen Manteuffel mit der Ordnung der kurfürstlichen Sammlungen beschäftigt werden sollte, oder auf die Pension zu verzichten. Die Aussicht, den Verkehr mit den Großen und die Politik aufgeben, mit 600 Thalern in Dresden zu leben, sich in den Staub der Antiquitäten zu begraben, widerstrebte ihm tief. Aber es war kein anderer Weg; er fand auch, daß er des Reisens müde werde. Er tröstete sich mit der Hoffnung, es werde ihm weniger Mühe kosten, mit der Zeit für einen der ersten Antiquare zu gelten, als es ihm gemacht haben würde, ein mittelguter Politiker zu werden; zu Viele mengten sich in's Geschäft, während man in den Alterthümern, wo viel Gedächtniß und Lektüre erforderlich sei, keine Nebenbuhler zu fürchten habe. Dennoch sei diese Wahl erzwungen, keineswegs sein eigener und freier Wille, der sich stets höheren Wissenschaften zuwenden werde. Er schließt seine Vergleichung des Metiers, das er verlassen wollte, mit dem, das er übernehmen sollte, folgendermaßen: „Il est vray, que avec la Politique ont peu devenir grand et avoir le plaisir de gouverner que les hommes regardent etre le plus grand avantages dans le monde, comme veritablement il l'est aussi. Mais en Antiquaire je gouvernerai avec peu de danger les Cesars et les Scipions, des Grecs et des Romains, et je les placerai ou il me plait, et je les craindrai bien moins, que un Politique son Cousinier. Pour gouverner les Vivants, je ne suis point propre et avec bien de la peine je peux gouverner ma maison, qui ne consiste qu'en un domestique et un chien, et ancor me font ils enrager. Je vivrai dans l'obscurité a la verité et sans grandeur.“

Mitten in diesen Gedanken trüber Resignation öffnete sich ihm auf einmal eine Aussicht in weite sonnige Fernen. Wohl die einzige Kombination, die in der damaligen Welt denkbar war, wenn er seiner Doppelneigung leben sollte, verwirklichte sich: eine diplomatische Sendung, die ihn im Lande der Kunst dauernd fixirte.

Der Sohn des letzten Stuart, der Chevalier de St. George, von seinen Anhängern Jakob III. genannt, wohnte seit einigen Jahren in Rom. Nach der mißglückten Schilderhebung vom Jahre 1715, als der Prinz in Frankreich und im Reiche überall im Wege war, hatte ihn Clemens XI. nach Rom eingeladen und im Juni 1717 mit den höchsten Auszeichnungen empfangen, der römische Adel und die Kardinäle hatten ihn als König behandelt, der Hof zahlte ihm eine Pension von 12000 Scudi; die Verlobung mit der Enkelin des Königs von Polen, Marie Clementine Sobiesta war das Werk des Papstes. Aber der Prinzregent verbot den Ministern und Anhängern Frankreichs den Verkehr mit dem Stuart'schen Hofe, der Kaiser ließ bald darauf im Haag erklären, daß er von nun an die Person und die Interessen des Prätendenten aufgebe; nur Spanien hielt noch zu ihm. Als nun im Jahre 1720 das Hin- und Herfahren der Jakobiten zwischen Holland und England wieder sehr lebhaft war, („die Schuhus des Prätendenten, schreibt Stosch den 16. November 1720, sehe ich fast alle wieder an unserm Horizont auftauchen") und als die Geburt eines Sohnes, des Prinzen Karl Eduard am letzten Tage dieses Jahres die Hoffnungen der Jakobiten neu belebte, beschloß das englische Ministerium, in Rom einen geheimen chargé d'affaires zu halten, der die Bewegungen des Chevalier und der ihm ergebenen Engländer beobachten sollte. Hierzu hatte nun Lord Carteret seinen Freund Stosch ausersehen; bei dessen Kenntniß der römischen Welt, bei seinen engen Beziehungen zu vielen der einflußreichsten Kardinäle und Prälaten, bei seinem Protestantismus endlich und seiner Keckheit konnte man die Wahl nur eine glückliche nennen. Kurfürst August, dem er diese italienische Reise als eine bloß antiquarische, von Fagel bestrittene darstellte, die ihm Gelegenheit geben werde, mit Erfolg für die Liebhabereien Seiner Majestät zu sorgen, gewährte den Urlaub und ließ ihm die Pension vorläufig weiterzahlen.

Stosch wurde in keiner Weise weder durch Schreiben noch mündlich beim päpstlichen Hofe accreditirt; seinen diplomatischen Schutz übernahm der kaiserliche Hof, also der Protektor des Reiches, damals Kardinal Cienfuegos († 1739), ein Jesuit. Später als der Wiener Hof mit dem Londoner zerfiel, trat der französische Hof ein und dessen seit 1724 wieder in Rom lebender Minister, der Kardinal Melchior von Polignac (1661—1741). Es traf sich, daß Stosch mit dem geistvollen Kardinal noch ganz andere Anknüpfungspunkte hatte. Dieser geschickte Diplomat, vollendete Latinist (Antilucrez 1747), glänzende Redner und liebenswürdige Mensch war auch ein kundiger Münzsammler und eifriger Durchforscher der römischen Erde. Mit französischer Lebhaftigkeit entwickelte er Projekte, welche die Jahrhunderte alte Gestalt der römischen Ruinenfelder beseitigt hätten, Projekte, wie sie später stets bei französischem Einfluß in Rom wiedergekehrt sind, zum Gewinn der Wissenschaft. Er wünschte nur darum einmal Herr in Rom zu sein, um den alten Plan der Ghettobewohner auszuführen, den Tiber von Ponte molle bis zum Scherbenberg abzuleiten und die versenkten Statuen herauszuziehen. Die Ausgrabungen auf dem Palatin förderte er, die schönsten Statuen und Urnen trug er für sein Museum davon, z. B. das Relief der kaiserlichen Thronschwelle. Er hoffte unter den Ruinen des sogenannten Friedenstempels noch die Beute aus dem Tempel von Jerusalem vorzufinden! Im Jahre 1726 fand er bei Tor mezza via einen Aesculap, eine Hygiea und eine Reiterstatue. Als er hörte, daß ein Gutsbesitzer zwischen Frascati und Grotta Ferrata auf starke alte Mauern gestoßen sei, bemächtigte sich seiner Phantasie die Vorstellung, daß die Villa des Marius gefunden sei, und eine Inschrift schien ihm Recht zu geben. Man fand einen Saal mit den Musen und Apollo, ohne Köpfe; man glaubte darin Achill unter den Töchtern des Lykomedes zu erkennen. Kecke Zöglinge der französischen Akademie (wie der jüngere Lambert Sigisbert Adam aus Nancy) ergänzten die vermeintliche Gruppe mit Hinzunahme anderswohergeholter Statuen, die Musen mit pikanten

Modegesichtern: bei Diomedes diente als Modell Stosch, der vielleicht die Idee angegeben hatte. Von dieser galanten Travestie wurden die Statuen (darunter die schöne Polyhymnia) erst ein Jahrhundert später im kritischen Berlin zur echten Lesart restituirt.

Aehnliche, halb politische, halb gelehrte Beziehungen hatte Stosch zu einem anderen, noch angesehenern, sogar sehr papabeln Kardinal, Renato Imperiali (1651—1737). Diesen Gönner der Gelehrten hatte er schon früher durch Fontanini kennen gelernt, welcher der von ihm gegründeten und durch testamentarische Verfügung öffentlichen Bibliothek vorstand und ihren Katalog zusammenstellte (1711). Imperiali galt für kaiserlich gesinnt, auch zu England hatte er Beziehungen, und Polignac betrieb im Auftrage der Regentschaft ernstlich seine Wahl zum Papste, welche durch Spaniens Exclusive vereitelt wurde.

Diese Kardinäle waren es, durch welche Stosch die Wünsche der englischen Regierung beim römischen Hofe anbrachte. Beide durch ihre politische Stellung genöthigt, die Pläne des Prätendenten zu durchkreuzen, waren wunderlicher Weise diesem persönlich befreundet, ja verpflichtet; Polignac hatte ihm den rothen Hut zu verdanken und deßhalb auf dem Utrechter Kongreß den Friedenstraktat, der Jakob vom englischen Throne ausschloß, nicht unterschreiben wollen; derselbe Prinz wandte seinen Einfluß an, die Erhebung Imperiali's auf den Heiligen Stuhl in's Werk zu setzen. Ja unter denen, mit welchen Stosch häufigen Verkehr pflog, begegnen uns Persönlichkeiten, die zum engsten Kreise des Prätendenten gehörten, wie der Kardinal Alberoni, einst der allmächtige Minister Philipp's V., der im Jahre 1719 im stuartischen Interesse eine neue Armada gegen England gesandt hatte; und die alte Prinzessin des Ursins, aus dem Hause La Trémouille, „die sich eine Ergötzung daraus machte, ihm Anekdoten von beinahe sechzig Jahren zu erzählen und die vornehmsten Personen unter der Regierung Ludwig's XIV. abzuschildern."

Neun Jahre lang hat Stosch seinen Auftrag mit Nachdruck und Erfolg erfüllt und für seine persönliche Geltung mit Geschick ausgebeutet. „Der König von England, schreibt ein deutscher Tourist, ist in Rom sehr gefürchtet, denn er hat lange Arme. Stosch stellt eine ansehnliche Person vor und hat sich auch dadurch furchtbar gemacht, daß er Gelegenheit giebt zu glauben, er sei ein Atheist, und von einem so hitzigen Kopf, daß er alles zu wagen und zu unternehmen fähig sei. Er droht gleich den Saint Livre Sterling anzurufen und sich selbst Recht zu verschaffen." Er wußte sich mit dem Kardinal Coscia unter Benedict XIII. auf guten Fuß zu stellen. Die enge unsichtbare Bewachung wurde dem Prinzen bald unerträglich: er beschloß 1726, nach Bologna zu ziehen, aber als er nach dem Tode Georg's I. plötzlich nach Lothringen ging, und nachdem eine Landung sich als unthunlich gezeigt, die Absicht aussprach, fortan in Avignon zu leben, war es Stosch, der durch Imperiali die Regierung bestimmte, ihn nach dem Kirchenstaate zurückzurufen. Als der Kardinal Alberoni vorschlug, ihm einen der der apostolischen Kammer gehörigen Paläste an der Lungara anzuweisen, der einen großen Garten mit Ausgang durch die Stadtmauer hatte, frei von aller Beobachtung, protestirte Stosch, ohne nur in London Instruktionen zu holen. Und obwohl der päpstliche Minister seltsam fand, daß man dem Papste in seinem Lande Gesetze vorschreiben, daß ein Fremder, der nicht einmal einen Charakter habe, den päpstlichen Stuhl braviren wolle, und endlich (lächelnd) daß man verlange, der Prätendent solle in Rom wie in einem harten Gefängniß gehalten werden, da man doch nicht den geringsten Wärterlohn bezahle: so verhinderte Stosch doch den Umzug. So erzählt Keyßler.

Dieß Amt ließ Stosch natürlich Zeit genug. Es begann der reichste und glücklichste Abschnitt seines Lebens. Auf seinen langjährigen Reisen (so schreibt er) waren die Alterthümer unter allen Zerstreuungen stets das Vaterland gewesen, nachdem er hingeblickt, wie Odysseus nach Ithaka —

Siguiendo voy á una estrella,
que desde lejos descubro,
mas bella y resplandeciente,
que cuantas vió Palinuro. (Cervantes.)

Dieses Vaterland hatte er nun erreicht, doch stand sein Sinn nicht bloß nach Erkenntniß oder Genuß, — auch nach Besitz. Um seine Habgier zu befriedigen, mußte er sich tief in's Handelswesen einlassen.

2. Römische Antiquare und Liebhaber.

Stosch war bald der Mittelpunkt der römischen Kunstfreunde, Kunstsammler und Kunsthändler. So sieht man ihn auf einer Zeichnung Peter Leo Ghezzi's vom 10. Oktober 1728. Es ist eine Münzauktion, „Congresso de' migliori antiquari di Roma" im Geschmack von Hogarth's Collegium medicum. Unter den bizarren, aber stets malerischen Figuren, die in dem auf der vatikanischen Bibliothek aufbewahrten „Mondo novo" des genannten Ritters gesammelt sind, nehmen die Alterthümler einen der ersten Plätze ein. Es ist eine barocke Mischung von Trödler, Gelehrtem, Schwärmer und Steckenpferdritter. In jenem Kongreß sieht man den greisen Sabatini, die Prälaten Fontanini und Bianchini, den Jesuiten P. Petri, den Apotheker Antonio Borioni, den Sensal der Antiquitäten Campioli, Kastellan von S. Marinella, den Kapitolscustoden (eigentlich Goldschmied) Pietro Foriere, Ficoroni, den Canonicus Grazzini, den Buchhändler am Pasquin Andreolo, den Kämmerer des Kardinal Albani und Antiquar der apostolischen Kammer Abate Palazzi. Sie alle, bemerkt Ghezzi, machen den Kaufmann und fallen gelegentlich einer über den andern her, ausgenommen der Abate Valesio, Monsignor Strozzi und der General Marsili. Dieser Gesellschaft gegenüber sitzt nun Stosch mit seinem Amanuensis Gello in einem großen Lehnstuhl mit der berühmten Eule auf der Rückenlehne; Ghezzi führt das Protokoll. Stosch erscheint als der einzige Gentleman, und doch war er das größte Original von allen. Er kleidete sich mit gesuchter Eleganz. „Wegen seiner blöden Augen bedient er sich eines Fernglases, das mit einem dünnen Kettchen am Rock befestigt ist. Die Haut um seine Augen ist also gewöhnt, daß sie sich fest an dieses Glas schließt, und er nicht nöthig hat, solches mit den Händen daran zu halten. Auf die Frage, warum er immer einen oder mehrere Vögel der Minerva bei sich habe, antwortete er: „er sei öfters von verdrießlichem, zum malo hypochondriaco geneigtem Gemüthe; dann erfreue und ermuntere ihn, wenn er einen Vogel vor sich sehe, der noch phlegmatischer sei."



"Il baron Stosch prussiano, e molto mio amico, Uomo Letterato in tutto, et eruditissimo nelle antichità, et io vi ò imparato assai." *P. L. G.*

Die Römer höhnten, die Eule sei sein einziger Gott.

Ohne einen Blick in diesen Kreis würde unsere Erzählung unvollständig sein. Viele der genannten sind freilich große Dunkelmänner; die Namen anderer aber sind noch heute Allen bekannt, welche mit den Alterthümern verkehren. Da sind arme Schlucker von Ciceronen, die jeden Winkel Roms durchkrochen hatten und jeder Anticaglie irgend eines verschlossenen Studio sich erinnerten; einige auch gelegentlich Gauner, welche den Engländern, denen sie ihr Lied vorsangen, ihre falschen Stücke aufhängten. Andere waren Sammler von feinem Blick, von deren Glück die Nachwelt weiß durch die Juwelen der Kunst, welche nach ihnen benannt sind: noch andere Gelehrte von europäischem Ruf.

Ein Typus des praktischen römischen Antiquars, vielleicht das erschöpfendste Exemplar dieser Spezies war Francesco de' Ficoroni, der Stosch bei seinem ersten großen Giro durch Rom führte. Er hat uns erzählt, wie er schon als Kind vom Besehen zum Sammeln, vom Sammeln zum Forschen und endlich gar zum Drucken aufgestiegen war. Ein halbes Jahrhundert lang († 1747) war er der Mittelpunkt des antiquarischen Commerz, Sammler, Händler, Fremdenführer, Mäkler, Autor, Korrespondent, stets aber ein armer Teufel. Sein Unglück war, daß er Laie war, ja sogar verheirathet! Er gehörte nicht zu den Ciceronen, die mit Salbung wie Hierophanten reden, oder die feine Winke geben zur ästhetischen Feinschmeckerei, oder die mit dem Stolz schwerzugänglicher Gelehrsamkeit Orakel spenden; nie im Traume hatte er an etwas wie das „innere Wesen der Kunst“ gedacht. Kein Priester, nur ein Custode, ein Scopatore wollte er sein im Tempel der Kunst und des Alterthums. Er zählte die antiken Säulen und Statuen und fand erstere 6300, letztere 10,600 an der Zahl. Ein Theil seiner Memoiren steht in dem Werke: Le Vestigia e Rarità di Roma, 1744; es ist das, was er wohl tausend Mal seinen Fremden recitirt hat, die Kunde dessen, was in seinen Tagen ausgegraben, zerstört, fortgeschleppt war, vor allem, was er selbst aus den Bottegen der Scarpellini entführt, welchen Funden er als Zeuge assistirt, welche er vorgeschlagen hatte; was in seinem Studio stand, doch wohl zu verkaufen, und was er großen Herren geschenkt hatte und was so für alle Zeiten gerettet war. Denn wenn es ihm gar zu knapp ging, so machte er ein Geschäft in der Form, daß er etwa dem Pabst oder einem Kardinal eine Sammlung, ein Kleinod verehrte. Auch Stosch erhielt von ihm den wundervollen Satyr (Berliner Sammlung II, 1080), die Jesuiten die palästrinensische Cista. Als Schriftsteller debütirte er 1709 mit einem Sündenregister zu dem Diarium Italicum des großen Montfaucon, woraus sich ergab, daß dessen zahlreiche Schnitzer wohl zu vermeiden gewesen wären, wenn er sich einem antiquario pratico del paese anvertraut hätte. Zwei Säle seiner wunderlichen Behausung waren angefüllt außer mit Anticaglien, Inschriften, Siegeln und Kuriositäten — mit Kupferplatten zu seinen Werken, Dissertationen, die sich oft auf von ihm erworbene Sachen bezogen (über die bolla d'oro 1732, über die tali lusori 1734, die Masken 1736, über Gemmen). Täglich kamen Tagelöhner aus der Campagna, Maurer mit Bronzen und Münzen, Terracotten; Briefe aus Florenz, Neapel, Modena, Pesaro, Paris, London, Deventer; wie nützlich er war, geht daraus hervor, daß ihn die französische Akademie 1714 zum korrespondirenden Mitgliede für Münzen und Inschriften machte, obwohl er vom Griechischen nur die Buchstaben kannte; denn was von Gelehrsamkeit in seinen Büchern stand, hatten gelehrte Freunde im Kolleg S. Ignazii und an der Lungara beigesteuert. Bei ihm, sagte er, müsse der genio den Mangel an Talent und Erudition ersetzen. Aber wer an einem Inschriftenwerk sammelte oder für eine antiquarische Dissertation seinen Denkmälerapparat vervollständigen wollte oder einem römischen Principe seine Statuen abhandeln (z. B. Le Plat die Sammlung Chigi), oder wer zum Schmuck seines Saales ein feines Mosaik aus einer altrömischen Villa oder eine Vase, oder zu einem Präsent einen in Edelstein geschnittenen Kopf wünschte,

oder wer ein Münzkabinet gründen oder komplettiren wollte, der wandte sich an Niemand anders als den unfehlbar überdienstfertigen Francesco Ficoroni.

An Urtheil in Münzen und Gemmen war ihm weit überlegen, ja nach Stosch's Meinung der erste in Italien Marcantonio Sabatini aus Bologna (1637—1724), eine noch langjährigere Figur der großen Stadt. Achtzig Jahre war er alt, als Stosch nach Rom kam, aber in den ihm noch vergönnten sieben Jahren hat er dem Baron gar manche Feinheit der Kunst und des Geschäftes anvertraut. Für eine schöne Gemme zahlte er trotz den Kardinälen; „es sei besser Börsenschmerz, als Kopfschmerz", sagte er, als er für einen Sardonyx mit vier Lagen (angeblich Ptolemäus und Kleopatra) 119 Scudi bezahlt hatte (1710).

Einige solcher Sammler ließen ihr Kabinet in Kupfer stechen und gewannen dann irgend einen Abate, der ihnen den gelehrten Text dazu schrieb, wie jener Apotheker Borioni den Ridolfino Venuti (1736); damit sorgten sie für ihren unsterblichen Namen und für Reklame.



Marc' Antonio Sabatini.
"*Patritio Bolognese, Antiquario in età di Anni* 85. *Fatto da mè Cav. Ghezzi a di* 20. *Agosto* 1722."



Francesco de' Ficoroni.

Anderen waren ihre Sammlungen der Apparat für tieferliegende, wissenschaftliche, historische Zwecke. Zu diesen gehörte Monsignor Franz Bianchini aus Verona (1662—1729). Stosch hatte ihn schon in England kennen gelernt. Er war ein Mann von seltener Vielseitigkeit; er schien mehrere Köpfe zu haben. Schon Mabillon hörte ihn (1685) Morgens in der päpstlichen Kapelle predigen und Abends in der Akademie Ciampini's über ein mathematisches Problem sprechen. Er ist ein Beispiel der in der Geschichte der Literatur ungewöhnlichen Vereinigung mathematischer und gelehrter Meisterschaft, „die sonst, wie Fontenelle sagt, sich entgegengesetzt sind, sich ausschließen, ja verachten." Er war abwechselnd Antiquar und Astronom, er hatte ein Auge für beides, und wie er das Teleskop verbesserte, um die Flecken des Planeten Venus und dessen Umlaufszeit festzustellen, so lehrte er die figurirten Denkmäler als Teleskop für die Ferne des Alterthums gebrauchen. Seit 1703 war er Kommissar der Alterthümer mit der Obliegenheit der Aufsicht über die Denkmäler und der Begleitung vornehmer Fremden, als nobile antiquario, Cicerone der Fürsten; man rühmt seinen Takt, seine Leichtigkeit und Liebenswürdigkeit bei diesem Geschäft. Wenn er aber seine täglichen Pflichten im Chor, bei dem Papste (als geheimer Kämmerer) im Studirzimmer mit den Freunden und in den Scavi erfüllt hatte, so bestieg er Nachts sein Observatorium, denn er war Herr seines Schlafs.

In die Zeit unseres Stosch fielen die zwei namhaftesten Ereignisse seines Kommissariats, die Entdeckungen des flavischen Kaiserpalastes auf dem Palatin und des Columbariums des Haushalts der Livia. Die Ausgrabung auf dem Palatin geschah (seit 1726) auf Veranstaltung Suzzani's, des Ministers des Herzogs von Parma, dem damals noch die farnesischen Gärten gehörten. Bianchini brachte in dieses Unternehmen, trotz seiner sechzig Jahre, stürmischen Jugendeifer. Sobald er von einer neuen Cava hörte, eilte er herbei, trotz Hitze oder Kälte. Er ergriff selbst den Spaten, räumte die Erde fort, um zu einer Inschrift, einer Säule vorzudringen, erstieg mit Gefahr eine Ruine, um mit eigenen Augen das zu sehen, was andere nicht einmal aus dem Bericht kennen lernen mochten. Weder Kosten noch Mühe noch Strapazen sparte er, um eine Reliquie des Alterthums zu betasten, welche die geschichtliche Wahrheit aufhellen konnte, deren Rechte er stets verfocht. Vom Sehen schritt er zum Zeichnen: er wandte zuerst silberne Blätter an, in welche er die Steine abdrückte. Stosch war ihm oft zur Seite, in Begleitung seiner Maler, des Gaetano Piccini (des Stechers der albanischen Münzen) und Odam's, welche die zu Tage kommenden Gemälde kopirten. Am 17. August wäre der 63jährige Monsignor bald ein Opfer seiner Wißbegierde geworden. Er trat in eine Gewölbespalte und sank mit dem halben Leibe ein, hielt sich noch eine Zeit lang mit den Armen, fiel aber dann auf einen Grund von Schutt herab und beschädigte sich die linke Hüfte, wovon er zeitlebens hinkte.

Sein Eifer wurde überschwänglich belohnt; man fand drei Säle, in der Mitte einen Haupt- und Thronsaal, eine Basilika und ein Lararium (Hofkapelle) an den Seiten. Acht große Nischen, geschmückt wie die des Pantheons, hatten einst Kolosse enthalten; zwei von Basalt, Herkules und Bacchus, fand man noch am Eingange, sie wanderten nach Parma. Zwischen den Nischen sechzehn kanellirte Säulen von verschiedenem Marmor, zwei zur Seite des Eingangs, die Basen von griechischem Marmor (saligno) mit der höchsten Eleganz verziert. Bianchini besaß eine ebenso ungezügelte Restaurationsphantasie, wie er in seinen astronomischen Beobachtungen exakt und vorsichtig war. Er wurde von der Idee ergriffen, Domitian habe, als er diesen Palast baute, den ganzen Hügel, das Alte in's Neue aufnehmend, zu einem symmetrischen Bau umgeschaffen; die prachtvollen Stiche seiner Werke zeigen, daß er sich den kaiserlichen Palatin in phantasievoller Verwendung der damals sichtbaren Ziegelmauern als einen Riesenpalast vorstellte, vergleichbar dem Escurial oder Caserta.

Noch während die Arbeiten auf dem Palatin im Gange waren, kam (im November 1725) ein anderes sehr merkwürdiges Denkmal zum Vorschein. Ein Spanier, Giovanni de Angelo überredet einen Vignenbesitzer an der appischen Straße, Joseph Benci, unter seinen alten Mauern nach Kunstschätzen graben zu lassen. Man fand eine Grabkammer, ein umfangreiches Columbarium, welches für das Hofgesinde der Kaiserin Livia bestimmt gewesen war. Die Antiquare waren außer sich vor Freude über das ganz neue Bild der detaillirten sultanischen Haushaltung und deren seltsamer Chargen, die Philologen über die neuen Namen und Titel von augusteischer Latinität. Der Kardinal Albani rettete die Inschriften in seinen Palast und schenkte sie später dem Papste.

Das Interessanteste aber war, bei Bianchini zu Hause den Gebrauch zu sehen, den er von den Anticaglien machte. Eine Jugendidee war die durch Denkmäler illustrirte Universalgeschichte, die aber nur bis zum Ende des assyrischen Reiches kam (Storia universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi 1697). Jedem Jahrhundert und seinen fünf Abschnitten stand ein charakteristisches Denkmal vor, von ihm selbst gezeichnet, als anschauliche Belehrung für das Auge, weil „der Ausdruck der öffentlichen Meinung und des Glaubens der Jahrhunderte höher zu stellen sei, als die Ansicht einzelner Schriftsteller.“

Dann hat er sieben Jahre lang gearbeitet an einem christlichen Museum, dessen Idee er Clemens XI. eingegeben; es wäre das älteste nach historischen Ideen angelegte Museum der Welt geworden. In dieser Zeit war sein Haus wie eine Kunstschule, es kamen Marmorai und Händler mit beschriebenen Steinen und Büsten, Nonnen mit Funden der Katakomben, Künstler zeichneten und kopirten, Stecher saßen über ihren Platten. Er selbst (der ein vollkommener Zeichner und ein glücklicher Treffer in Pastellfarben war) entwarf in großen kolorirten Tafeln Ansichten des künftigen Museums. Der Krieg nöthigte, das Unternehmen aufzugeben (1710). Sein Neffe Joseph hat, was die Ungunst der Zeit verhinderte, wenigstens im Abbild bekannt gemacht und kommentirt.*) Man sieht Façaden dorischer Ordnung, die durch Pilaster, Nischen und Konsolen, Sockel und Fries gegliedert sind. In sinnreicher gefälliger Ordnung sind vertheilt Büsten, Münzen, Inschriften, Wandgemälde, Gemmen und Mosaiken, eine Komposition, die in bildlicher Fülle an die Höfe der Paläste Mattei und Giustiniani und an die Casinos Borghese und Medici erinnert. Nur die zwei ersten Jahrhunderte (von sechzehn!) sind in sechs großen Kupfertafeln so ausgeführt worden. Es war die Kirchengeschichte in der Sprache der Zeitgenossen, und zwar in künstlerischer Sprache. Da sah man das Bild Jesu aus den Katakomben der h. Agnes, das Urtheil des Pilatus und die Magier in Sarkophagen aus den Katakomben der Priscilla, die Mosaiken von S. Maria maggiore. Anfangs traten profane Denkmäler in den Vordergrund, die geringen, dunklen Anfänge der Kirchen andeutend. Triumphe, Spiele, Orgien der Weltstadt erschienen neben dem strengen weltflüchtigen Wesen der nazarenischen Sekte. Gegenüber den Apotheosen des Augustus und Tiberius (nach den Achaten der Ste. Chapelle und der Hofburg) sah man die Transfiguration aus S. Nereo e Achilleo und das Mosaik der alten Tribüne von S. Peter; neben dem Circus maximus (nach einer Münze) und dem vatikanischen Obelisk das neue Jerusalem aus S. Prassede; neben den Büsten der Kaiserinnen die Papstbilder aus S. Paolo vor den Mauern. —

Alle diese Männer waren gewohnt, großen Herren zu dienen, als Konservatoren ihrer Bibliotheken und Museen, als Berather bei deren Vermehrung. Solch reiche Mäcenaten und Sammler aber gehörten fast alle der höheren Geistlichkeit an, zu Stosch's Zeit drei mit weltberühmten Namen.

Jeder, der sich einmal um Gemmen bekümmert hat, kennt den Namen des Prälaten Leo Strozzi. Die Medusa, der jugendliche Herkules, der Aesculap, der Satyrkopf, der Germanicus sind noch immer in Abdrücken unser Entzücken; für eine schöne Camee zahlte er 400 Pistolen; sie wurden bald nach des Sammlers Tode gestohlen und sind nicht wieder zum Vorschein gekommen. Die Gräfin Francesca Pompei Trissino schildert uns das Gemach des Palastes Strozzi, wo sie zwischen Elfenbein-, Korallen- und Filigranarbeiten, Münzen und Muscheln ausgestellt waren (1734).

Mit keinem dieser vornehmen Kunstfreunde aber war Stosch's Verkehr lebhafter, als mit Monsignor Alexander Albani, der damals mit allem jugendlichen Feuer auf die Alterthümer aus war und die Erde der ganzen Campagna umkehrte. „Sie waren fast nie von einander, sowohl im Quirinal, wo er unter den päpstlichen Zimmern seine Wohnung hatte, wie zu Castel Gandolfo und beim Hafen von Antium, wo er auf seine Kosten graben ließ. Alles was in Palästrina, Tusculum, Nemi, Grotta Ferrata, Monte Albano, Tivoli gefunden wurde, brachte man ihm. Seine herrschende Neigung war, alte Bruststücke, Statuen, Reliefs, Inschriften aneinanderzusetzen".

---

*) Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitae comprobatae monumentis pertinentibus ad fidem temporum et gestorum. Roma 1752. Die Stiche sind von Anton Joseph Barbazza.

Den glänzendsten Hof in Rom machte der venetianische Kardinal Peter Ottoboni (1667—1740). Seine Residenz waren die ungeheuren Räumlichkeiten der Cancellerie, des feinen Bauwerkes Bramante's. Sein antiquarischer Rath war, wie der Albani's, Monsignor Bianchini, der hier stets geneigtes Ohr für seine Kaufvorschläge fand. Die Pallas des Rivaños, die Medusa des „Sosolles“ waren die Perlen seiner Sammlung. Doch unterstützte Ottoboni mehr die Kunst der Gegenwart, die Maler und noch mehr die Musiker und Dichter; er war selbst Dichter. Von seinen Anfängen erzählte man sich seltsame Dinge. Er war als ganz junger Mensch nach Rom gekommen und von seinem Oheim, dem Kardinal Pietro, knapp gehalten worden. Er liebte die vie de Bohème, für deren Genossen er auch später stets Geschmack behielt; doch hatte der Oheim mit dem Kardinal Chigi verabredet, ihn durch Vermählung mit dessen Nichte Constanze (Donna Cintia) gesetzt zu machen. Die Kunde von der unerwarteten Erhebung des Oheims traf ihn in der Barbierstube des Arco della Ciambella. Jetzt spannte der Oheim andere Saiten auf. Der Neffe erklärte dem Kardinal Chigi seinen ihm nun offenbar gewordenen Beruf zum geistlichen Stand, was diesen so überraschte, daß er sich zeitlebens nicht davon erholte. Alexander VIII. beeilte sich, dem Zweiundzwanzigjährigen den rothen Hut und die Vicekanzlei zu ertheilen, letztere mit Hinzufügung der außerordentlichen Emolumente, die eine Bulle Innocenz' XI. auf die apostolische Kammer übertragen hatte, weil sonst die Präsumtion eines Versprechens dieser Stelle im Konclave die Papstwahl mit dem Flecken der Simonie brandmarken könne. Man schätzte seine Gesammteinkünfte auf 100,000 Scudi. 1710 erhielt er von Ludwig XIV. die Protektion der Krone Frankreich, wodurch er und der König mit der Republik zerfielen. Dennoch hatte er stets Schulden, zuweilen wurde ihm selbst auf der Piazza der Kredit verweigert, und als er starb, hinterließ er nichts als die Galerie und das Mobiliar, welches die Gläubiger sequestirten.

Die Cancellerie glich damals in Belebtheit, Festen und Pracht einem Königspalaste; wenn er Villeggiatur hielt, war zu Albano der Hof von Rom. In ganz Europa bekannt waren seine kirchlichen Aufzüge in S. Lorenzo und Damaso, und seine Konversationen. Kardinäle, Damen, Gesandte, römische Fürsten saßen an seinen Spieltischen und drängten sich im Riesensaal der Cancellerie um eine feenhafte Tafel mit zwölf Pyramiden, darunter einige mit Converts ausgesuchtester Leckereien von Wildpret, Eisfrüchten für dreihundert Gäste; jeder konnte sich das Seinige herausnehmen, ohne den Bau zu zerstören.

Er dichtete selbst die Oratorien und Dramen, welche die Scarlatti, Corelli, Paoluzzi komponirten. Er verschrieb, besoldete, traktirte die besten Sänger und Musiker Italiens. Jeden Mittwoch war musikalischer Abend, der Zutritt war leicht. Im Karneval 1706 hörte man ein Passionsoratorium von Scarlatti zu des Kardinals Text, im Karneval 1736 spielte man den Saul des Minoritenpaters Joh. Anton Bianchi, in den Zwischenakten producirten die Sänger der römischen Theater ihre besten Arietten. Ein ander Mal ließ er an zwölf Abenden die Motetten seines Landsmanns Benedict Marcello aufführen. Durch ihn wurde die Musik auf den Straßen wieder lebendig. Clemens XI. mußte der Königin Wittwe von Polen zu Gefallen die Nachtständchen wieder erlauben, seitdem hallten allabendlich die Serenaden auf Piazza Navona; ja unter den Fenstern des Konclave ließ er seine Truppe spielen.

Alexander VIII. kaufte die Handschriften der Königin Christine und schenkte seine Bibliothek dem Neffen, der sie in der Cancellerie aufstellen und von Bianchini ordnen ließ. Denn sein Haus war auch ein Centrum des wissenschaftlichen und literarischen Treibens. Alle Weihnachten hielt die Arcadia hier ihre solenne Adunanz. Eine physikalische Akademie versammelte sich abwechselnd bei ihm und bei Ciampini zur Mittheilung neuer Entdeckungen.

Die Seele dieser Akademie war sein Uditore Lodovico Sergardi aus Siena (1660—1726), ein Mann von juvenalischer Laune, dessen lateinische Satiren (Quintus Sectanus) unter Ottoboni's Schutz gedruckt wurden. In anderen Konversationen herrschte ganz das Poetenelement, Crescimbeni, Zappi. Der Maler Peter Leo Ghezzi (1674—1755), Leiter der päpstlichen Mosaikfabrik, unterhielt die Gäste durch seine Karikaturen des Hofes und der Stadt. Noch jetzt sieht man auf den Tapeten der Villa Falconieri zu Frascati die Ausgeburten seines Uebermuths. Oft war man witzig auf Kosten eines besonderen Freundes von Stosch, des pompösen Vincenzo Gravina, der, namentlich in seinen eigenen Augen, für den ersten Geist in Rom galt. Er träumte eine Wiederherstellung der National-Bühne durch seine fünf Tragödien, und der Jurisprudenz durch Philosophie, Naturrecht und Humanismus; stolz und steif trug er seine Größe herum, lang und schmal, wie eine Spindel. Oefters sah er hier einen jungen Mann, dessen feines Gesicht, Grazie und Leichtigkeit in Improvisationen ihn so interessirten, daß er ihn endlich in sein Haus aufnahm, erzog und zum Erneuerer der italienischen Bühne zu bilden beschloß. Er hieß Peter Trappassi und war am 9. Januar 1698 von dem Kardinal in seiner Titularkirche neben der Cancellerie zur Taufe gehalten worden. Gravina glaubte, eine majestätisch klingende griechische Umwandlung seines Namens werde leichter auf des Ruhmes Fittigen schweben: der junge Römer nannte sich Metastasio.

Dem Maler Trevisani zahlte der Kardinal monatlich fünfzig Skudi, dem Conca dreißig, dafür, daß sie ihm ihre Stücke zuerst brachten; sein Schlafzimmer tapezirten Poussin's; in andächtigen Bildern sah man Aehnlichkeiten lebender Schönheiten; naseweise Bediente, welche den Fremden des Kardinals Residenz zeigten, nannten die Straßen, wo man noch jetzt mit dem Anblicke dieser Heiligen begnadigt werden konnte.

Indeß, wenn es etwas frei herging, war es das Ueberquellen einer durchaus in großem Stil angelegten fürstlichen Natur (un animo d' Augusto). Die Cancellerie war nicht bloß der Nebenhof von Rom, der Tummelplatz der Virtuosen, sie war auch die Zuflucht der Armen: in seiner Parochie bezahlte der Kardinal den Arzt, den Apotheker, den Wundarzt, steuerte die Töchter der Armen aus, schlichtete die Streitigkeiten und half bei allen Unglücksfällen. —

Es war außer der diplomatischen Stellung sein seltener Takt, durch den Stosch, der Laie, der Protestant, neun Jahre lang in dem „Pfaffenreich“ eine der ersten Rollen spielen konnte. Wie im ersten Zeitalter der menschlichen Kultur die Wissenschaft eine Domäne der Priesterschaft war, so hatte sich in jenem wundersamen Staate — wo das Volk noch so unwissend und gewaltthätig war wie zu den Zeiten der Frangipani und Savelli, wo die Städte noch so steile Felsennester sind wie in den Tagen der Pelasger, und wo der Segen feudaler Verhältnisse so sichtbar über der Campagna waltet — so hatte sich im Staate der heiligen Kirche auch dieser urzeitliche Zug erhalten, daß die Gelehrten fast nur Geistliche waren. Eminente, für exakte, für historische Wissenschaften geformte Köpfe werden dort in den Schwung des hierarchischen Wesens hineingezogen; bloß als Liebhaberei, in abgestohlenen Stunden der Muße kommt zum Vorschein, was anderwärts Lebensberuf geworden wäre. Nur ein unwiderstehlicher innerer Zug, ein angeborener Geschmack kann dort zur Wissenschaft führen (wie Ghezzi sich ausdrückt, per violenza di bel genio nelle pertinenze delle Arti liberali expertissimo Inquisitore), weniger der Ehrgeiz oder die Gewinnsucht. Begeisterte Adepten des modernsten Wissens, Verehrer und Ausleger Newton's gab es in Rom, aber sie wohnten in einer Zelle des Collegio Romano oder auf Trinità de' monti. Eine hervorragende Figur jenes antiquarischen „Kongresses“, ein Mann, der die Geschichte der italienischen Beredsamkeit erzählen konnte,

und mit Bayle's Beifall „de usu et praestantia bonarum litterarum" schrieb, der Vertheidiger Mabillon's, Justus Fontanini (1666—1736), verwandelte sich gelegentlich in einen wüthenden Zeloten und Geschichtsfälscher für die sinnlosen temporalen Anmaßungen der Curie. Der Fremde, der aus den Metropolen der Intelligenz kam, war verwundert in der Umgebung von Bettlern, Kupplern, Krüppeln, Mönchen, Charlatanen und Banditen aller Verkleidungen jenen feinen Köpfen zu begegnen, Abaten in abgetragenem Mantel, Monsignoren in violettseidenem, wahren Fundgruben des Wissens, eines Wissens, das außerhalb Roms gering, trocken scheinen kann, während es dort, wo es Glosse ist zu der bedeutendsten redenden Gegenwart, uns zuweilen das allein wissenswerthe dünkt. Es ist wahr, daß die Kirche nur einen wahren Lebenszweck anerkannte, aber es ist auch wahr, daß sie die Menschen weniger kleinlich despotisch in Beschlag nahm und brauchte, wie oft der Staat. Sie verlangte ihren Tribut (wie der Sultan), aber sonst räumte sie viel Freiheit ein; ihr Joch war leicht.

(Schluß folgt.)

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

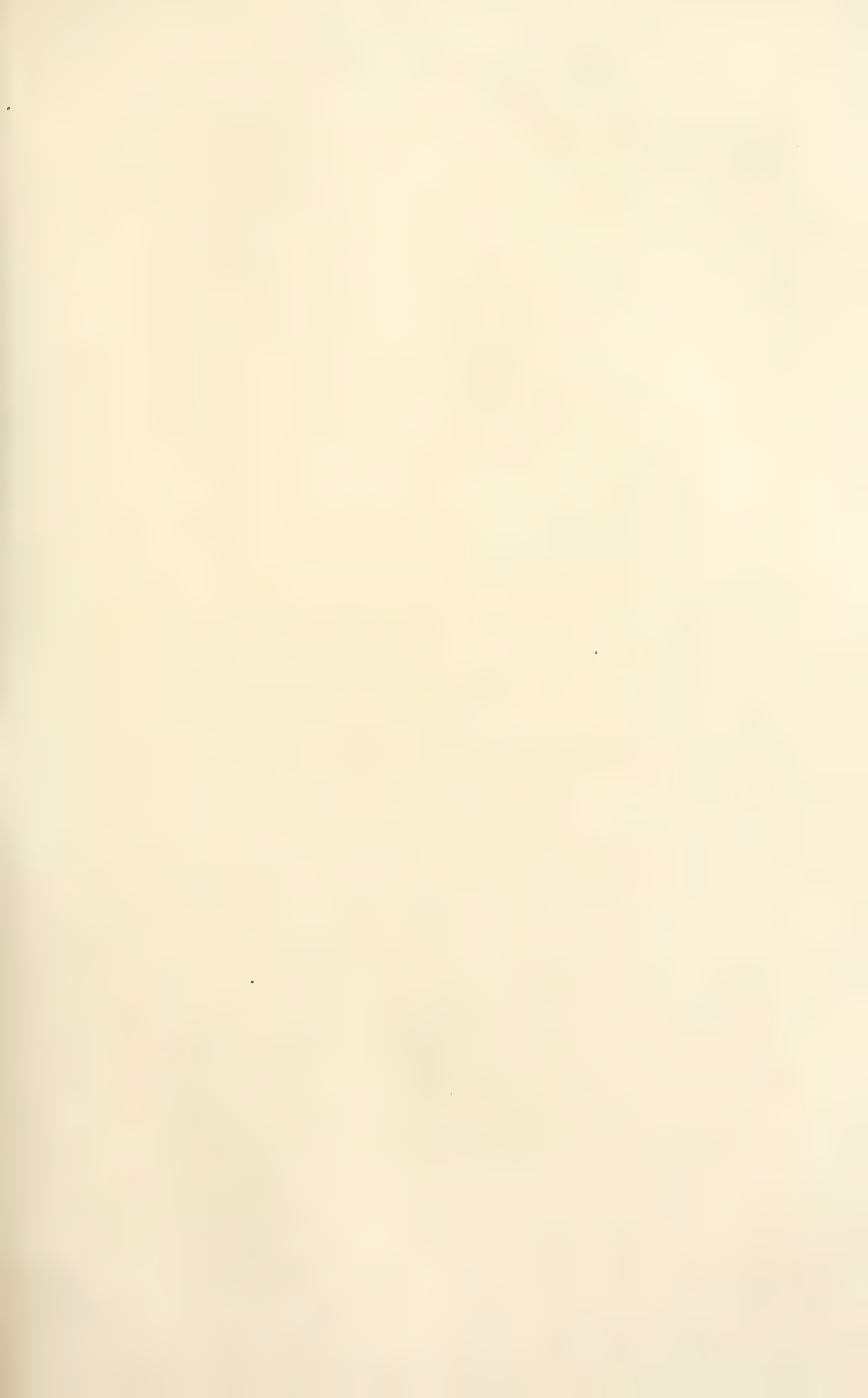
in Radirungen von W. Unger.

XIV. Bakchische Scene von Nicolas Poussin.

Auf Leinwand 3′ hoch, 2′ 4″ breit.

Diese wunderbar geschlossene und schwungvolle Komposition nimmt sich wie eine Episode aus einem größeren bakchischen Zuge aus. Einer wilden Thyrsusschwingerin will das Springen und Tanzen nicht mehr behagen; sie nöthigt ihren bocksbeinigen Begleiter zum Niederkauern, damit er sie auf seine Schultern nehme, wobei Amor behülflich ist. Mit befehlender Handbewegung deutet sie die zu nehmende Richtung an, Eile gebietend, als gälte es, den schon vorausgeeilten Zug wieder einzuholen. Die ganze Darstellung trägt den Charakter größter Spontaneität. Man kennt eine geistreiche Federzeichnung Poussin's, die dasselbe Motiv behandelt, doch bei weitem nicht so abgerundet in der Gruppirung und auf so edle Formgebung abzielend. Was aber dieses Gemälde der Kasseler Galerie zu einem der seltensten seines Meisters macht, das ist die darin vorwaltende malerische Wirkung. Feinfühliger für zauberisches Helldunkel und geschmackvollen Vortrag erscheint er in keinem seiner vielen Werke des Louvre. Der hier herrschende grünliche Widerschein des Waldes auf den klaren Fleischpartieen macht den angenehmsten Eindruck, und dabei bilden Figuren und Landschaft ein so harmonisches Ganze, daß man unwillkürlich an das herrliche Bild Tizian's erinnert wird, welches einst die Perle der auserlesenen Camuccini'schen Sammlung in Rom war. — Ohne diese Andeutung würde man glauben können, der frappante malerische Reiz sei allein auf Rechnung der stets wirkungsvollen Radirnadel Unger's zu setzen.

Fr. Müller.





Entwurf zum deutschen Reichstagshause von L. Bohnstedt

Entwurf zum deutschen Reichstagshause von v. d. Hude und Hennicke.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.



Die Ausstellung der Konkurrenz-Entwürfe zum deutschen Parlaments-Gebäude in Berlin.

Mit Holzschnitten.

(Schluß.)

Es scheint nicht möglich, die spezielle Besprechung mit einem anderen Entwurfe zu beginnen, als mit dem L. Bohnstedt's aus Gotha, der sich hoch aus dem Gewimmel der allgemeinen Mittelmäßigkeit erhebt und auch die besseren von den übrigen noch um Hauptеslänge überragt. Die beigegebenen Ansichten der Gesammtperspektive und des Grundrisses geben Jedem Gelegenheit, dieses mein Urtheil selbst zu prüfen und entheben mich der angenehmen Mühe, dasselbe in allen Einzelheiten zu begründen. Es wird genügen, in Kurzem darzustellen, worin die hauptsächlichsten Vorzüge des Bohnstedt'schen Werkes begründet sind.

Eine prachtvolle Halle korinthischer Säulen, deren Ausführung in farbigem Marmor gedacht ist, erhebt sich auf einem Souterrain von länglich-viereckigen Rustikaquadern (Granit) und bildet die Westfront des Hauses. Diese Halle ist in der Mitte unterbrochen von einem prächtigen Triumphbogen in römischem Stil mit Tonnengewölbe im Inneren und horizontalem Gesims nach oben, in welchem, als dem Haupteingang, eine große Treppe in das Haus führt. Reicher plastischer Schmuck von Außen und malerischer im Innern geben diesem Triumphbogen einen überaus herrlichen und imposanten Anblick. Die das Dachgesims krönende Gruppe (Quadriga) stellt die Germania als Siegesgöttin dar. Die Säulenhallen zu beiden Seiten dieses Bogens verdoppeln sich in der Mitte nach der Tiefe zu und führen dort links zu dem Erfrischungssaale der Abgeordneten, rechts zu dem großen Festsaale des Präsidenten. Die mit flachen Kuppeln gekrönten Eckpavillons schließen diese Hauptfront ab und leiten zu den einfacher gehaltenen Seitenfaçaden über, deren reiner, edler Stil in schönem Einklang mit dem Ganzen der Auffassung steht. Ein reicher Fries unterhalb des Dachgesimses giebt diesen Nebenfaçaden ihren Schmuck; Abwechselung und Mannigfaltigkeit erhalten sie durch die geschmackvolle Gliederung, indem der vorspringende Mittelbau mit den Säuleneingängen den gleichförmigen Lauf unterbricht. Die beiden Seitenfaçaden sind natürlich völlig symmetrisch; der vorspringende Mittelbau derselben trägt ebenfalls über einer Reihe korinthischer Säulen plastische Dekorationen. Genau in der Mitte des Gebäudes erhebt sich eine ganz flach gehaltene Kuppel ohne Tambour, die in ihrer oberen Hälfte mit Glas gedeckt ist und dem darunter befindlichen Sitzungssaal das Licht zuführt. Die Kuppel ist hier nicht wie bei einer Anzahl anderer Entwürfe ein bloßes Dekorationsstück, sondern sie steht in genauer Beziehung zu den übrigen Theilen und erhebt sich für den Beschauer auf dem Königsplatze in sehr mäßigen, angemessenen Proportionen über dem prächtigen Mittelbau. Allerdings bildet die Decke der Kuppel nicht die obere Grenze des Sitzungssaales, sondern zwischen dem mit Glas bedeckten Plafond desselben und dem Glasdach der Kuppel befindet sich noch ein Raum, der in sofern zwar nicht als ganz zwecklos bezeichnet werden kann, als dort auch die Vorrichtungen für die Gasbeleuchtung des Saales angebracht sind, der also sein Licht (wie der gegenwärtige Sitzungssaal) von außerhalb erhält, aber trotzdem als ein Mangel der Konstruktion erscheint. Ob und wie er sich freilich hätte vermeiden lassen bei den nothwendigen Rücksichten auf Akustik und Heizungsfähigkeit, wage ich nicht zu entscheiden. Vielleicht wäre es durch einen (auf einer Attika ruhenden) Oberbau möglich gewesen einen Saal zu bauen, der auch mit der äußeren Gestalt des Gebäudes in vollster Uebereinstimmung gestanden hätte. Die Luft der Gasflammen außerhalb des Bereichs der Athmungswerkzeuge zu verbannen, ist jedenfalls von höchstem Werth und ein Vortheil, dem im Nothfall ein ästhetisches Bedenken zu opfern ist.

Bedenklicher scheint es, ob die Dimensionen des ganzen Baues proportional gelungen sind, ich meine, ob nicht die Höhe etwas zu gering ist im Verhältniß der Länge zur Hauptfront. Es verhält sich nämlich die Länge der Front zu der Höhe derselben wie 7 : 1 und zu der Höhe des Mittelbaues bis zur Spitze der Germania wie 4 : 1, bis zum Rande des Triumphbogens wie 14 : 3. So gewiß dieser Mangel sich bemerkbar machen würde, so leicht läßt er sich, ohne an dem Entwurf etwas Wesentliches zu ändern, verbessern.

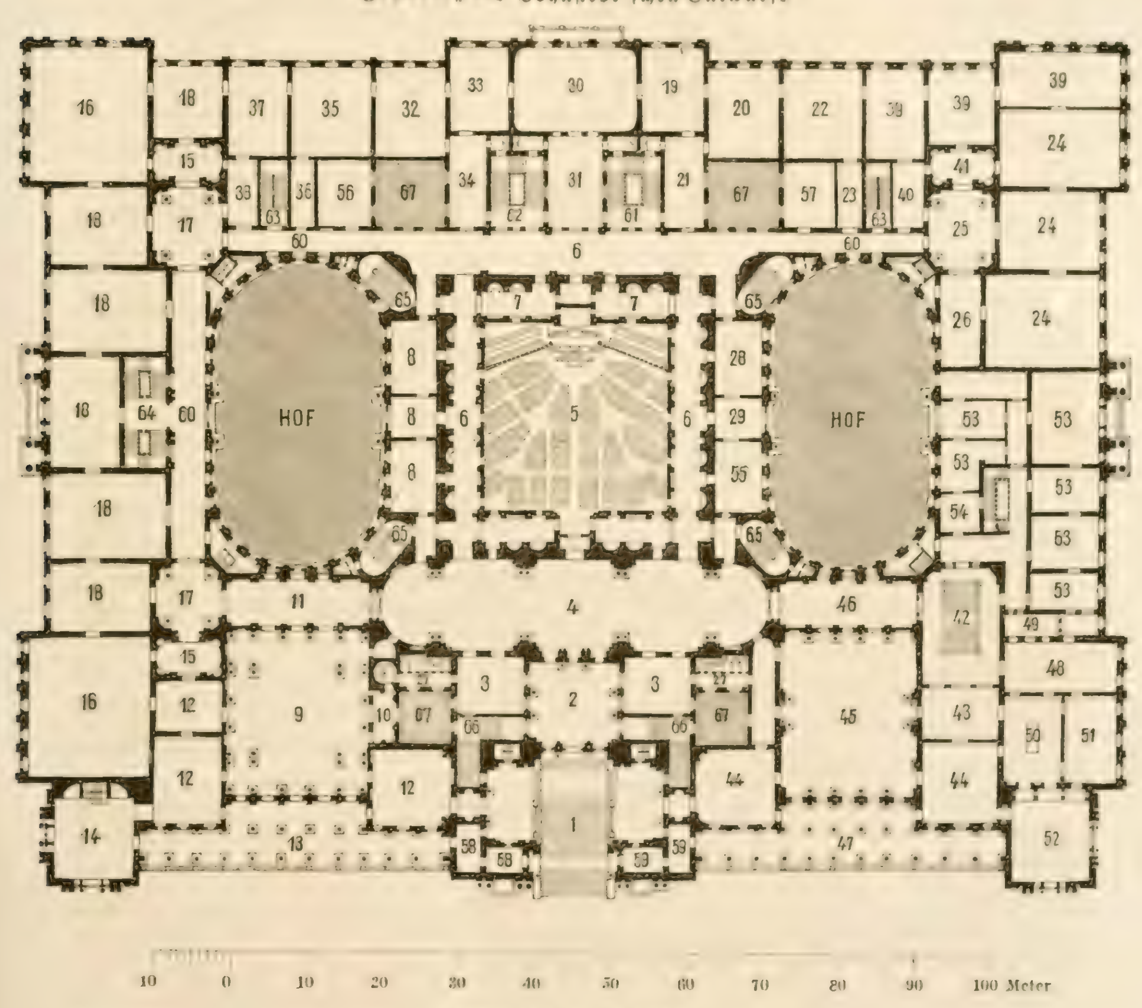
Vortrefflich und ohne jede Anfechtung ist die Raumvertheilung des Innern, die der beigegebene Grundriß des Hauptstockwerkes erkennen läßt. Es ist anzuerkennen, daß Bohnstedt auch die mit würdiger, wohlthuender Einfachheit angelegten beiden Höfe besonders bei seinem Entwurfe berücksichtigt hat. Zwischen diesen beiden, genau in der Mitte des Gesammtbaues, befindet sich der Sitzungssaal, in welchen die für ein sehr zahlreiches Publikum berechneten Tribünen nach allen vier Seiten hin mit hineingezogen sind. Der Raum des Saales wird dadurch wesentlich vergrößert und die Zuschauer und Journalisten kommen gut weg; ob auch die Abgeordneten, ist eine Frage, die wir Sachverständigen zu überlassen haben. Unschön und unbegreiflich sind übrigens die in den Saal aus den Ecken vorspringenden Pfeiler. In diesen Saal gelangen die Abgeordneten durch den Haupteingang (im Winter benutzen sie statt desselben die geheizten Nebentreppen) und zwei Vorsäle, von denen der zweite, größere, der durch mehrere Thüren mit dem Sitzungssaal in Verbindung steht, nur für die Abgeordneten bestimmt ist und von ihnen als Promenade benutzt werden kann, wenn sie es nicht vorziehen, direkt aus demselben in den großen Erfrischungssaal zu gehen, der durch fünf Thüren zu dem Balkon unter die von einer doppelten korinthischen Säulenreihe getragenen Halle führt, welche die Aussicht nach dem Königsplatz bietet. Auf der anderen Seite entspricht diesem Raume der große Festsaal der Präsidentenwohnung.

Die gesammte Vertheilung des inneren Raumes ist durch und durch zweckmäßig, wohldurchdacht und bequem. Ich werde im Folgenden davon Abstand nehmen, die Grundrisse der einzelnen Gebäude genauer zur Darstellung und Besprechung zu bringen, denn in dem hier vorliegenden Falle lagen nach dieser Richtung hin die geringsten Schwierigkeiten. Die Größe des Raums, auf dem das Haus stehen soll, stand zu beliebiger Auswahl, da Niemand behindert war, nach Westen zu so weit zu gehen wie er wollte; der Sitzungssaal mußte in der Mitte liegen, die übrigen Räume sich also von selbst um ihn gruppiren, die Haupträume waren in das Hauptstockwerk zu legen, die übrigen mußten in den Nebenstockwerken untergebracht werden. Es kam also hauptsächlich darauf an, daß überall Licht und Luft vorhanden war, wo man dessen bedurfte, daß die Zugänge selbst und die Verbindungshallen bequem und geräumig waren. In der Vertheilung und Gruppirung der Räumlichkeiten konnte somit nicht viel gefehlt werden, und wir können nach dieser Richtung an den ästhetisch hervorragenderen Leistungen wenig aussetzen; nur einzelne konstruktive Mängel werden wir besonders erwähnen, im Uebrigen aber ein spezielleres Eingehen auf diese Frage den spezifisch technischen Kritikern überlassen.

Ein fernerer nach allen Beziehungen ausgezeichneter Plan ist der von den hiesigen Meistern v. d. Hude und Hennicke, dessen Perspektivansicht von Osten her beigegeben ist. Diese Seite, obwohl nach der Sommerstraße zu gelegen, erhält durch die reichere Gliederung durchaus den Charakter der Hauptfaçade, während die Seite nach dem Königsplatz, welche von dem Auge des Beschauers vor Allem aufgesucht wird, allerdings der auf der Abbildung sichtbaren Front ganz analog, aber ohne die vorspringenden Seitenflügel ist. Trotzdem daß der Künstler mit vollem Orchester spielt und die reichsten dekorativen Zuthaten anwendet, macht das Ganze keineswegs einen überladenen, sondern durchweg einen großartigen, noblen und harmonischen Eindruck. Die Verhältnisse der Theile, die Gliederung der Stockwerke sind schön und wohlthuend. Nicht ohne alles Bedenken weise ich indessen auf die Verschiedenheit der Säulenordnungen (unten dorisch, oben korinthisch) in den beiden Stockwerken hin; ferner auf die doppelte Säulenstellung an den vorspringenden Seitenflügeln, die auch auf der andern Seite und an den Nebenfaçaden sich wiederholt; in beiden Fällen vermißt man die Motivirung durch eine größere getragene Last. Die korinthische Säulenhalle des Mittelbaues mit dem Giebeldreieck und der dasselbe krönenden Gruppe, ferner der sich auf einer prächtigen Attika erhebende Mittelbau mit dem zweiten Giebelfelde und der zweiten plastischen Dekoration über der ersten hat das Schinkel'sche Schauspielhaus zum geistigen Ahnherrn, einen

Prachtbau, der zum Glück unserer Architektur schon für so manches monumentale Bauwerk kanonischen Werth erhalten hat. Die übrige Säulenordnung gemahnt sehr an die Semper'sche Weise. Nichtsdestoweniger ist das Ganze eine schöne, freie, selbständige Konception, deren Wirkung, wenn sie ausgeführt ist, ohne Zweifel sehr groß sein wird. Die Raumvertheilung im Inneren ist vortrefflich; der Saal liegt unter dem erhöhten Mittelbau, aus welchem er sein Licht ebenfalls indirekt erhält, an ihn schließt sich der Erfrischungssaal für die Reichsboten, der auf den Balkon des Mittelbaues mündet; die Präsidentenwohnung ist in dem einen Seitenflügel, in dem anderen die

Grundriß des Bohnstedt'schen Entwurfs



Vertheilung der Räume.

Hauptgeschoß.

1—27 Räume für die Mitglieder des Reichstages.

1 Offene Vorhalle und Haupttreppe.
2 Erster Vorsaal.
3 Garderoben.
4 Abgeschlossener Vorsaal f. d. Mitglieder des Reichstages.
5 Sitzungssaal.
6 Verbindungshalle.
7 Hallen mit Ruheplätzen.
8 Sprechzimmer f. d. Reichstagsmitglieder.
9 Erfrischungssaal.
10 Buffet.
11 Halle.
12 Erholungsräume.
13 Balkon.
14 Lesesaal.
15 Passage.
16 Säle für Fraktionssitzungen.
17 Hallen.
18 Abtheilungssäle.
19 Konferenzzimmer des Präsidenten.
20 Sprechzimmer desselben.
21 Vorzimmer.
22 Schriftführer.
23 Vorzimmer.
24 Kommissionszimmer.
25 Halle.
26 Korridor.
27 Klosets.

28 u. 29 Büreau-Lokale des Reichstages.

28 Stenographen.
29 Korrekturzimmer.

30—41 Räume für die Mitglieder des Bundesrathes.

30 Sitzungssaal.
31 Vorzimmer.
32 Sprechzimmer des Reichskanzlers.
33 Konferenzzimmer do.
34 Vorzimmer do.
35 Geschäftszimmer f. d. Präsidenten des Reichskanzleramts.
36 Vorzimmer desselben.
37 Geschäftszimmer für die Bundesraths-Mitglieder.
38 Vorzimmer derselben.
39 Sprechzimmer für dieselben.
40 Vorzimmer do.
41 Passage.

42—54 Wohnung des Präsidenten des Reichstages.

42 Haupttreppe.
43 Vorzimmer.
44 Salons.
45 Großer Festsaal.
46 Halle zu demselben.
47 Balkon.
48 Speisesaal.
49 Anrichtezimmer.
50 Bibliothek oder Billardzimmer.
51 Kabinet.
52 Wohnzimmer des Präsidenten.
53 Verschiedene Schlaf- und Wohnräume.
54 Dienerzimmer.

55—59 Anderweitige Räume.

55 Journalistenzimmer.
56 Postbüreau.
57 Telegraphenbüreau.
58 Reserve-Postbüreau.
59 „ Telegraphenbüreau.
60 Hauptkorridore.
61 Treppe f. d. kais. Hof
62 „ f. d. Bundesrath.
63 Büreau-Treppen.
64 Haupttreppe zu den Sälen.
65 Treppen zu den Tribünen.
66 Heizbare Treppen.
67 Lichthöfe.

Untergeschoß.

Unter 15. 16. 32—38 u. 56: Archiv u. Büreaus.
„ 24. 25. 26. 39—41: Wohnung des Büreau-Dirigenten.
„ 13. 44. 48—54: Zur Wohnung des Präsidenten.
„ 9—17: Lesesaal u. Bibliothek.
„ 18: Kommissionszimmer.

Fraktionssäle u. s. w. Der Plan scheint, in grauem Sandstein ausgeführt, die meiste Wirkung zu versprechen.

Der Entwurf der hiesigen Architekten Gropius und Schmieden versucht mit weit einfacheren Mitteln fertig zu werden und den Effekt mehr durch die Verhältnisse des Ganzen zu erreichen. Das dekorative Element tritt zurück und ist auf ein Minimum reducirt; dadurch erhält das Ganze einen weit ernsteren und ruhigeren Charakter, als die eben besprochenen Entwürfe. Die Gliederung der Façaden indessen und die Proportionen der Stockwerke sind vortrefflich, und man kann vielleicht behaupten, daß von keinem der Konkurrenten mit so wenig Mitteln so Viel erreicht worden ist. Andrerseits ist freilich der Vorwurf nicht ganz ungerechtfertigt, daß dieser Plan etwas zu einfach und prunklos für einen so großartigen Bau sei.

Außer dem eben erwähnten Plan haben dieselben Künstler noch einen anderen mit einigen Modifikationen zur Wahl gestellt. In diesem tritt an die Stelle des hervorspringenden Mittelbaues eine triumphbogenähnliche Eingangspforte, in deren Mitte eine Siegesgöttin thront; zu beiden Seiten befinden sich Reiterstandbilder. Hier fällt indessen der Künstler entschieden aus der Rolle; zu den einfachen Façaden stimmt dieser mit einer flachen Kuppel gekrönte Bogeneingang nicht recht.

Eine eigenthümliche und schöne Arbeit ist der Entwurf der hiesigen Architekten Kaiser und v. Großheim, der namentlich im größeren Publikum viel Beifall gefunden hat. Das quadratähnliche Rechteck des Grundrisses ist im Aufriß als ein einziges Stockwerk behandelt, dessen einfach schöne Regelmäßigkeit durch hervorspringende Eckpavillons und durch eine vor die Mitte der Hauptfaçade tretende korinthische Säulenhalle mit Giebeldreieck unterbrochen wird. Unter dieser Halle führt eine Rampe zum Haupteingang; ein über die Mitte sich erhebender kuppelartiger unschöner Oberbau giebt dem Saal Oberlicht. Die Säulenhalle trägt am Fuß und oben einen Fries. Der ganze Bau, in regelmäßigen klassischen Formen gehalten, macht bis auf die seltsame Kuppel einen durchaus schönen und würdigen Eindruck, scheint aber allerdings in seinen Verhältnissen etwas sehr klein; ein monumentaler Bau, der imponiren soll, mit einem Stockwerk an einem so großen Platz, — das scheint kaum recht thunlich. Außerdem kommen diese Architekten mit dem Raum in ihrem einen Stockwerk offenbar in's Gedränge. Die Präsidentenwohnung z. B. ist entschieden zu klein. Auf die Dekoration im Innern, die Ausschmückung des Sitzungssaales selbst und des Vorsaales sowie des Vestibüls ist große Sorgfalt verwendet, aber neben der Flucht großer, prächtiger Säle erscheinen die übrigen Räume sehr klein und unbedeutend; unwillkürlich wird man an die Verhältnisse im hiesigen neuen Stüler-Museum erinnert.

Sehr einfach und schlicht, aber von den reinsten, edelsten Formen, in Schinkel'schem Geiste gedacht ist der Plan von Spielberg aus Berlin, bei dem nur zu bedauern ist, daß die vor die Hauptfront gestellte Säulenhalle, welche halbkreisförmig nach außen vorspringt, den Eindruck des Gesammtbaues in unangenehmer Weise unterbricht und stört. Ein viereckiger erhöhter, das Ganze beherrschender Mittelbau giebt dem Werke ein imponirendes Aussehen, während die Seitenfaçaden trotz der vortrefflichen Ordnung etwas Einförmiges haben. Die Hauptfaçade ist in geschmackvoller Mannigfaltigkeit arrangirt; vor den Mittelbau setzt sich eine Halle korinthischer Säulen, die ein Giebelfeld mit Gruppen tragen. Der Grundriß hat dagegen viel Bedenkliches, und es scheint sehr zweifelhaft, ob Licht und Luft zu allen Nebenräumen und Corridoren, die auffallend dicht zusammengedrängt sind, wird dringen können.

Unter den weiterhin zu nennenden Werken treten in erster Reihe eine Anzahl wirklicher Kuppelbauten hervor. Nach dieser Richtung hin finden wir manches Schöne und Treffliche, viel, sehr viel des Verfehlten; es scheint deßhalb nöthig, angesichts der vollendeten Thatsachen, die Anwendung der Kuppel kurz zu betrachten und ihr den gebührenden Platz anzuweisen, selbst wenn wir dabei Gefahr laufen müssen, einiges aus dem Abc der Kunstwissenschaft zu wiederholen.

Das Bedürfniß, welches zur Konstruktion der Kuppel geführt hat, größere Räume zu überdecken, als es dem Architravbau möglich war, scheint auch heute noch die Anwendung derselben genügend motiviren zu können. Kirchen, welche durchaus im Renaissancestil gebaut werden sollen, und überhaupt Räume mit der Bestimmung, große Versammlungen in sich aufzunehmen, werden

mit Vorliebe zur Kuppel greifen. Prinzipiell läßt sich also in dem vorliegenden Falle gewiß nichts gegen die Anwendung der Kuppel sagen. Nur muß dann dieser Theil in einem organischen Verhältniß zu dem ganzen Bau stehen; er muß äußerlich das Ganze beherrschen und innerlich wirklich als Versammlungssaal auftreten. Bedeckt die Kuppel einen anderen unwichtigen Theil, (Vestibüle oder dergl.) so kann äußerlich das Verhältniß der Theile immer noch ein durchaus tadelloses sein, aber ein Mißverhältniß zwischen den Mitteln und dem, was erreicht wird, zeigt sich schon. Weit schlimmer ist es, wenn, wie in einer ganzen Anzahl von Entwürfen, die Kuppel ein reines Dekorationsstück ist, die auf das Gebäude gesetzt wird, ohne daß man einsieht, aus welchem zwingenden Grunde. Bei einem harmonischen Kunstwerke wollen wir durchaus keine müßige Zuthat, keine Coulisse, die man wegstellen und wieder hinsetzen kann, sondern alle Theile müssen in einander eingreifen und sich gegenseitig voraussetzen.

Diesem Fehler ist z. B. Strack verfallen, dessen auf einem hohen Tambour sich aufbauende Kuppel mit einem vergoldeten halbkugelförmigen Dach und — mit der deutschen Kaiserkrone, an Stelle der Laterne, abschließt. Diese Kuppel macht einen unglaublich langweiligen Eindruck; etwas frischer und eigenartiger ist der sonstige Bau, obwohl auch er nicht klassisch zu nennen ist und die ruhige Einfachheit des besseren Theiles der Berliner Schule nicht theilt. Die Frontansicht mit einer Halle korinthischer, durch Rundbogen verbundener Säulen würde einen noch stattlicheren Eindruck machen, wenn die Eckpavillons mit einem häßlichen vierten Stockwerk denselben nicht störten; die Seitenfronten versuchen vergebens, durch eine scharfe Gliederung der Etagen zu gefallen; das Ganze läßt kalt.

Gelegentlich dieses Strack'schen Planes will ich den von Eggert aus Berlin erwähnen, weil er mancherlei Aehnliches mit ihm hat; wenigstens gehen die Hauptfaçaden bei Beiden aus demselben Gedanken hervor. Statt der Kuppel nun hat Eggert einen seltsamen erhöhten Mittelbau aufgesetzt, der im Profil geradezu häßlich ist. Auf den Seitenfaçaden tritt an die Stelle der Säulen der Frontfaçade eine Pilasterstellung, in der Mitte ebenfalls Halbsäulen.

Von den sonstigen Kuppelbauten nenne ich zunächst den Entwurf von Lange und Bühlmann aus München: ein schöner Pilasterbau, einfach aber außerordentlich stilvoll gehalten, im Charakter der italienischen Renaissance. Auf hohem Tambour mit korinthischen Säulen erhebt sich die prächtige Kuppel, die den Vorsaal bedeckt und mit demselben einen einzigen Raum bildet. Der Sitzungssaal ist halbkreisförmig an die eine der Fronten gelegt worden und erhält sein Licht nicht von oben, sondern durch Fenster in der Höhe des dritten Stockwerkes. Schon hieraus sieht man, daß die äußere Form dieses Baues eine von den meisten übrigen abweichende ist; fast alle von den bemerkenswertheren haben als Form des Grundrisses ein dem Quadrat nahekommendes Rechteck, der Grundriß von Lange und Bühlmann stellt ein längliches Rechteck dar, aus dem die Eckpavillons und der halbkreisförmige Sitzungssaal hervortreten. Freilich bleibt in Folge dessen für die inneren Höfe kein genügender Raum.

Ein sehr schöner, würdiger Bau ist der von Weber in Leipzig, dessen Entwurf leider einen unverdient ungünstigen Platz erhalten hat. Die Kuppel freilich ist unbedeutend und könnte sich breiter und höher über dem stattlichen Bau erheben; die Anordnung der Façaden ist dagegen kräftig, originell und geschmackvoll. Sie gliedern sich in drei Stockwerken, von denen die beiden obern durch Pilaster mit darüber geschlagenen Rundbogen zu einem Ganzen verbunden werden. In der Mitte der Hauptfront führt eine Freitreppe unter eine durch eine doppelte korinthische Säulenreihe gebildete Halle. Das Ganze macht einen würdigen, ansprechenden, wenn schon etwas nüchternen Eindruck.

In den einmal gegebenen Formen des Renaissancestiles, (diesen ohnedieß elastischen Begriff in seiner weitesten Bedeutung mit allen seinen Nüancen und Nebenspezies verstanden) bewegen sich nun mit mehr oder weniger Selbständigkeit, mit größerer oder geringerer Originalität eine ganze Anzahl von Plänen, bei denen allen sich leicht, neben manchem Schönen, noch mehr Verfehltes nachweisen läßt, und die weder in bonam noch in malam partem einen besonders hervorragenden Platz einnehmen. Ohne Garantie der Vollständigkeit wollen wir dieses Gros des „Mittelgutes" schnell mustern.

Der Plan von Tiede in Berlin, an sich wenig bedeutend, aber nicht unschön, wird durch einen ganz unmotivirten, viereckigen, kastenähnlichen Oberbau in der Mitte entstellt. Die bekannten hiesigen Architekten Ende und Böckmann haben einen Plan geliefert, der den von ihnen gehegten Erwartungen nicht entspricht. Eine halbkreisförmig vorspringende Säulenhalle, die als Unterfahrt dient, paßt schlecht zu dem geschlossenen Charakter, den man bei der Hauptfaçade erwartet; noch unschöner ist der viereckige Oberbau und das in eine Spitze zulaufende Dach auf demselben. Fingerling's Entwurf zieht das größere Publikum an, weil die schön ausgeführte Aquarellzeichnung ihn im „günstigsten Lichte" zeigt; die Façaden sind überladen und unruhig; außer der thurmähnlichen, das Gebäude prunkvoll abschließenden Kuppel bietet er wenig Beachtenswerthes. In langweiligem, korrektem, sozusagen akademischem Kasernenstil bauen Schwechten und Helwig. „Rein" ist dieser Stil allerdings, aber sehr nüchtern und trocken. Ebenso wie hier wird man bei den Entwürfen von Friebus und Lange und von Sommer an Knobelsdorf und sonstige hiesige Meister des vorigen Jahrhunderts in ihren trockensten Augenblicken erinnert. In dem erstgenannten Projekt erkennt der Berliner sofort seine Kirchen auf dem Gensdarmenmarkt wieder; sie liefern, (wie beispielshalber auch die Goethe-Konkurrenz) den Beweis, daß auch Ideen der Kunst eine epidemisch wirkende Ansteckungskraft besitzen.

Unter die Rubrik „Renaissance" gehört ferner der Plan von Mylius und Bluntschli aus Frankfurt a. M., schmucklos und wenig bedeutend, mit sehr zweifelhafter Beleuchtung des Sitzungssaales; der von Preußer, der von Luckow, welcher ziemlich geschmacklose Anklänge an das alberne Kroll'sche Etablissement, das dem Parlament gegenüber steht, anbringen zu müssen geglaubt hat. Ferner sind die drei besseren unter den vielen englischen zu nennen, (wirklich gut ist keiner von ihnen): der von W. J. Green, Robertson (ein ansprechender Pilasterbau mit übermächtiger, breiter Kuppel) und Kerr, der letztere freilich schon in völlig zopfiger Manier. Von den Wiener Entwürfen gehören ebenfalls eine Anzahl hierher, so die von Leidenfrost, Hödl, Benischek, vor allem der von Otto Girard, der allerdings viel zu wenig ernst gehalten ist, wenn schon seine Verhältnisse sehr ansprechend und harmonisch sind. Nennen wir noch die Würtemberger Haas und Wahl, Eggers aus Bremen, Weinbrenner aus Mannheim, so können wir die Liste des nach dieser Richtung hin zu Erwähnenden schließen. Doch mag der Plan von Reichert und Kirchhoff aus Marienwerder hier noch Erwähnung verdienen, der im Rohziegelbau, nicht ohne Geist aber im Ganzen doch unbedeutend, sein Ziel zu erreichen versucht.

Der ebengenannte Weinbrenner gehört, wie Kerr, schon in die Rubrik des mehr oder weniger entschiedenen Zopfstils, der mit allen seinen Abarten theils als überladener Barockstil in der italienischen Manier des 17. Jahrhunderts, theils als französischer Mansarden- und Erkerstil mit allen möglichen Anklängen auftritt. Ungefähr 15 Vertreter dieser Richtung ließen sich aufzählen, wenn es der Mühe werth wäre; es ist aber nicht der Mühe werth.

Ehe wir den Abschnitt „Renaissance" mit seinen unendlichen Seitenschiffen und Nebenhallen verlassen, muß ich noch zwei Entwürfe notiren, die, jeder in seiner Art, sehr schön und bedeutend sind, aber alles Andere eher darstellen als ein Parlament.

G. A. Demmler aus Schwerin hat den Plan eines Gebäudes geliefert, von dem sehr zu wünschen wäre, daß er als Museum oder dergl. einmal ausgeführt würde. Auf einem Unterbau von zwei Stockwerken erhebt sich ein prächtiger Tempel in Form eines Quadrates, ein Peripteros von korinthischen Säulen mit vier Giebelfeldern. Eine Rampe führt bis zum dritten Stock des ganzen Baues, dessen Gesammteindruck sehr wirkungsvoll ist. Für ein Parlament ist die Raumvertheilung und die Anordnung des Grundrisses ganz unmöglich; auch läßt sich der Bau nur in der Mitte eines großen freien Platzes denken.

Von zierlichster Schönheit und ansprechender Eleganz der Formen und Proportionen ist der von Pflaume in Köln vorgeschlagene Bau: ein Schloß im französischen Rokokostil, welches (den Stil als berechtigt zugestanden) kaum feiner und schöner gedacht werden kann. Außerordentlich elegant entworfen sind u. A. auch die Höfe des Pflaume'schen Planes. Eine Idee wird von Pflaume allein spezieller ausgeführt, die von einigen anderen mehr angedeutet ist, obwohl im Programm davon die Rede war, nämlich die dem Parlamentsgebäude gegenüberliegende Halle für Feldherren

und Staatsmänner. Gefordert wird dieses architektonische vis à vis des Reichstagshauses einmal, um die Proportionalität des Platzes wieder herzustellen (das Siegesdenkmal muß füglich in der Mitte desselben liegen), dann um das Kroll'sche Etablissement den Augen des Zuschauers zu entziehen. Der Plan von Pflaume ist eine freie Uebersetzung der Ruhmeshalle in's Rokoko. Die übrigen (Eggert, Spielberg, Orth, Fingerling) deuten diesen Bau nur auf ihren Situationsplänen an, der Plan von v. d. Hude und Hennicke skizzirt den Entwurf in dem Stile des von ihnen entworfenen Gebäudes.

Bevor wir Renaissance und Rokoko nebst allem Zubehör verlassen, um der Gothik einen kurzen wehmüthigen Blick zu widmen, müssen zwei Pläne, die sich jeder Klassifizirung entziehen, aus dem Grunde genannt werden, weil sie einmal den Beifall des Publikums in ziemlichem Maße gewonnen haben. Der Plan von Orth und der von G. Ebe und J. Benda läßt sich am sichersten charakterisiren durch das bekannte Goethische Epigramm: . . . . „kein Meister lebt, mit dem ich buhle, auch bin ich weit davon entfernt, daß ich von Todten was gelernt. Das heißt, wenn ich ihn recht verstand u. s. w.". Beide Entwürfe haben als Haupttheil eine gewaltige Kuppelanlage mit dem Sitzungssaal in der Mitte; daneben gruppiren sich möglichst bunt und ebenso unorganisch wie unharmonisch die übrigen Gebäudetheile; bei Ebe und Benda wird das Ganze von einer Säulenhalle eingeschlossen. Dieser moderne Berliner Stil souverainer Geister reizt das ungebildete Auge durch die Kühnheit der Konstruktion und geistreiche Phantasien, die in ihm zur Darstellung kommen; von architektonischer Schönheit kann bei diesen kolossalen orientalischen Gartenpavillons keine Rede sein.

Bei der Gothik kann ich mich kurz fassen, da Pläne, wie die der Aachener Architekten Tochtermann und Cremer, sowie der des Braunschweigers Wanstrat trotz der eleganten Durchführung des Einzelnen im vorliegenden Falle nur als krankhafte Verirrungen bezeichnet werden können. Meine Stellung zu dieser Bauform überhaupt habe ich oben erörtert; ich begnüge mich, auf drei Entwürfe aufmerksam zu machen. Vortrefflich und ansprechend in seiner Art ist der Plan von Jordan und Heim aus Hamburg, der in schön gegliederter Façade mit drei Stockwerken ein treffliches Modell zu einem Rathhaus in einer Stadt mit mittelalterlicher Architektur abgeben würde. Kolossal und großartig angelegt ist der sonst nahezu wahnsinnige Entwurf der Engländer John Scott und Gilbert Scott. Daß diese berühmten Gothiker zu den Müttern steigen würden, um uns das ächteste Mittelalter zu reproduciren, ließ sich erwarten; das vorliegende Projekt, eine ungeheure gothische Kuppel mit allem Zubehör, ist nichts weiter als ein geistreicher Nonsens trotz der brillanten Durchführung des Einzelnen. In gothischer Manier endlich bewegt sich auch der Plan von Hubert Stier aus Berlin; gothisch wenigstens sind die Spitzbogen und das dekorative Element; das Ganze hat die Form eines gewöhnlichen Rechtecks mit flachem Dach, versetzt mit einem gewissen arabischen Beigeschmack.

Was der Erwähnung nach irgend einer Richtung werth zu sein schien, glaube ich genannt zu haben. Gern möchte ich wie Odysseus in der Unterwelt noch warten, ob einer der Helden zu mir käme; aber umsonst: „das übrige Volk der Schattenexistenzen versammelt sich um mich, und mich faßt bleiche Furcht, daß nicht die erhabene Persephoneia mir das entsetzliche Haupt der Gorgo entgegen schickt."

Zu spät, schon drängen sich eine Anzahl der erschreckendsten architektonischen Gebilde vor mein Auge, bei deren Anblick auch ein weniger reizbares Gefühl für Schönheit erstarren kann. Ich kann ihnen nicht entfliehen, und so sei es mir gestattet, auch den negativen Pol dieser Erscheinungswelt, kurz zu berühren. Den vielgenannten Plan von Gösling aus Pyrmont sollte man wohl nun endlich unerwähnt lassen. Daß ein Entwurf, der offenbar nach dem Vorbilde einer unregelmäßigen Stalaktitengruppe komponirt ist und einen Wald von Zuckerhüten und Bambusstöcken mit kleinen Oeffnungen als neuen Baustil hinstellt, daß ein solcher Plan von einem zurechnungsfähigen Urheber herrührt, wird Keiner im Ernst behaupten. „Der Mann ist ja schon im Bade", sagte ein neben mir stehender Berliner. Dieser Wahnsinn hat dann aber auch Methode. Wahnsinn ohne Methode zeigt C. Dümmler, den der Ruhm des hiesigen Rathhaus-Erbauers nicht hat schlafen lassen, und der deßhalb eine Karrikatur jenes Wunderwerkes liefert. In ähnlicher Weise wünschten

wir die Entwürfe des Nordamerikaners West, der Engländer Wilkinson und W. Godwin und W. Edis mit dem Motto: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" in die Kategorie der schlechten Witze verbannen zu können; leider aber scheinen es die Genannten furchtbar ernst mit ihrer Sache gemeint zu haben.

Berlin. **Phil. Silvanus.**

Alt-Nürnbergs Untergang.

Es war ein prophetisches Wort, das der Verfasser der „Unblutigen Commune in Deutschland" auf Seite 72 des diesjährigen Bandes der Zeitschrift schrieb: „Darüber dürfen wir uns nicht täuschen, daß es bei diesem unseligen Beginnen nicht sein Bewenden hat, daß es vielmehr auf die Vernichtung alles Nürnberg eigenthümlichen Wesens abgesehen ist."

Wer etwa daran noch zweifelte, der lese die Berichte der Nürnberger Blätter über die Sitzung des Gemeindekollegiums vom 13. Februar d. J. Sie sagen: „Einem vom Gemeindekollegium beabsichtigten Antrage auf Feststellung der in der nächsten Zeit in Aussicht genommenen Projekte wurde vom Magistrate zuvorgekommen; dasselbe begnügt sich daher mit Aufzählung der von demselben hauptsächlich gehegten Wünsche: Einheitlicher, sowohl der Nützlichkeit als der Schönheit Rechnung tragender Plan über die zur Einlegung und Ueberdämmung geeigneten Partien der Stadtmauern und des Stadtgrabens, Ankauf der dem Militär-Aerar gehörigen Zwinger, systematische Stadt-Erweiterung, Einlegung des weißen und des Lauferschlag Thurmes ꝛc.". Schöne Seelen begegnen sich. Die an der Wöhrder-Bastei vom hochmögenden Magistrat errungenen unblutigen Lorbeeren haben das gesinnungsverwandte Kollegium der Herren Gemeindebevollmächtigten nicht schlafen lassen, und sie sammelten in stillen Stunden ihres thatenreichen Lebens Material zu einem Antrage, der darauf hinausläuft, Alt-Nürnberg zu einer modern nivellirten Stadt zuzurichten.

Aber die Herren Gemeindebevollmächtigten haben entschiedenes Mißgeschick: auch diesmal hat ihnen die Weisheit und Thatkraft des Magistrats den Vorrang abgelaufen, so daß sie sich damit begnügen müssen, vor dem verehrlichen Publikum ein Verzeichniß ihrer Hauptwünsche auszubreiten, auf daß man von ihnen nicht sagen könne, sie hätten ihr Licht unter den Scheffel gestellt. Nach dem Programme des Gemeindekollegiums handelt es sich unter Anderem auch um eine systematische Stadterweiterung und erscheint die bereits begonnene und nach dem Wunsche beider Kollegien noch weiter auszudehnende Einlegung und Ueberdämmung der Stadtmauern und des Stadtgrabens eigentlich als Mittel zum Zwecke.

Daß eine in Folge günstiger industrieller und merkantiler Verhältnisse namhaft anwachsende Bevölkerung nicht dazu verurtheilt werden kann, auf einem für sie zu enge gewordenen, durch Stadtmauern, Wälle und Gräben abgegrenzten Raume eingeschlossen zu werden, versteht sich von selbst.

Nürnberg wurde nicht immer, wie jetzt, von der Pegnitz durchflossen: dieselbe war im Jahre 1105, ehe die Stadt von Heinrich V. zerstört wurde, außerhalb der Mauern, man sieht noch heute hie und da Ueberreste der alten Stadtmauern. So am Henkersteg, am weißen Thurm, am Lauferschlagthurm ꝛc. Als sie Lothar 1127 belagerte, muß die Stadt wohl ziemlich wieder hergestellt gewesen sein und wurde nach dieser Zeit wieder ansehnlich vergrößert. Die damalige Stadtmauer ward erst 1305 vollendet. Im Jahre 1350 wurde Nürnberg unter Carl IV. abermals erweitert.

Von allen deutschen Städten hat keine so interessante und in ihrer Integrität noch so wohl erhaltene mittelalterliche Befestigungen aufzuweisen als Nürnberg. Die Befestigungsarbeiten wurden im Lauf der Zeit den jedesmaligen Bedürfnissen entsprechend und unter Benutzung der jeweiligen neuesten Erfindungen auf dem Gebiete der Festungsbaukunst bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr und mehr entwickelt und vervollkommnet, und die einzelnen Theile stets in einer der Würde der reichen und mächtigen, durch kaiserliche Privilegien vielfach bevorzugten

freien Reichsstadt entsprechenden, soliden, oft prachtvollen und künstlerisch durchgebildeten Weise ausgeführt.

Später, als die inzwischen wesentlich verbesserten Geschütze auch im Belagerungs-Kriege in größerer Zahl zur Anwendung kamen, reichten — es war dies im 17. Jahrhunderte — Mauern und Gräben und selbst die zum Theil wenigstens nach Albrecht Dürer's System angelegten Bastionen nicht mehr zum Schutze der Stadt aus, und man sah sich genöthigt, die Stadt und ihre Vorstädte in weiterem Umkreise mit einem Gürtel von Schanzen zu umgeben. Nürnberg zählte damals bereits Vorstädte, wie man sieht. Es waren also Stadtmauern und Gräben nicht im Stande gewesen, das Wachsthum der Stadt aufzuhalten, wie der hochweise Magistrat sammt dem nicht minder weisen Gemeindekollegium in unseren Tagen annimmt oder anzunehmen sich doch den Anschein geben möchte.

Die Befestigung Nürnbergs galt schon in den Zeiten des Mittelalters für die beste und stärkste ihrer Art, und gar manche Stadt in und außerhalb Deutschland nahm sich dieselbe zum Muster. Anlagen ähnlicher Art haben sich aber anderwärts nur noch in Fragmenten erhalten. Nürnberg bietet uns daher allein noch den Maßstab für ihre Beurtheilung. Hier können wir alle Entwickelungsperioden der Kriegsbaukunst des Mittelalters verfolgen und haben den Genuß, jeden Abschnitt auf der höchsten Stufe der Entwickelung zu sehen. Von ganz besonderem Interesse erscheint namentlich jene in Nürnberg sehr vollständig vertretene Periode, in welcher die mittelalterliche Befestigungsweise mit ihren Mauern und hohen Thürmen aus Anlaß der im 15. Jahrhundert erfolgten Verbesserung der Geschütze in das jetzt herrschende System mit Bastionen und Wällen überging.

Es liegt deshalb im Interesse der Wissenschaft, insbesondere der Kulturgeschichte und der Geschichte des Kriegsbauwesens, daß die alten Befestigungswerke der Stadt Nürnberg, welche ein so reiches Material liefern, möglichst erhalten bleiben. Wir müssen deßhalb wünschen und erwarten, die Nürnberger möchten die alte Stadtmauer ihrer Heimath hoch in Ehren halten. Ist sie doch das beredteste Denkmal der ehemaligen hohen politischen Bedeutung und der Macht der alten Reichsstadt! Und wo gäbe es treuere und bessere Urkunden für die Geschichte eines Volkes und einer Stadt als die Denkmale der Baukunst? Allezeit mit einem Aufwande namhafter materieller und geistiger Kräfte hergestellt, bieten sie den besten Anhalt für die Beurtheilung des gesammten Kulturzustandes zur Zeit ihres Entstehens. Das Volk, das die Last der Arbeit trägt und nicht Zeit hat, über Geschichtskompendien zu sitzen, schöpft aus ihnen zumeist seine Kenntniß der Geschichte. Die Mauern und Thürme Nürnbergs aber erzählen zu jeder Stunde Jedem, der an ihnen vorüberwandelt, wie mächtig, wie reich und kunstsinnig einst die Bürger Nürnbergs gewesen, und wie so manches bedeutende Stück deutscher Geschichte sich an die alte freie Reichsstadt knüpft.

Ja, der Nürnberger sei stolz auf seine engere Heimat, er wird es dann auch sein auf sein großes deutsches Vaterland, denn

Wenn die Rose selbst sich schmückt,
Schmückt sie auch den Garten.

Der eigenthümliche Charakter Nürnbergs, der auf alle Freunde der Kunst, der Geschichte und des Alterthums eine solche Anziehungskraft ausübt, daß seinetwegen jährlich viele Tausend Fremde dorthin kommen, beruht aber zum großen Theile in der im Ganzen noch wohl erhaltenen mittelalterlichen Befestigung.

Wenn man den hochmögenden Herren im Nürnberger Rathe glauben dürfte, so hätten sie freilich nur das materielle Wohl und Gedeihen der Arbeiterbevölkerung im Auge, der sie Luft und Licht schaffen wollen. Die Frage ist in diesen Blättern bereits in Betracht gezogen worden. Aber immerhin mögen jene Herren gestatten, daß ich mich darüber wundere, wie ihnen die Vortheile entgehen können, welche für die Gesammtbevölkerung aus dem Fremdenbesuche in der Stadt nothwendig erwachsen, welche sich aber in demselben Maße verringern müssen, in welchem die erwähnten so bestimmt ausgesprochenen Eigenthümlichkeiten derselben verschwinden werden.

Wer alles für das Volk thut, sollte das nicht übersehen!

In ihrem dermaligen vernachlässigten, ja zum Theile selbst ruinenhaften Zustande hat die Stadtmauer Nürnbergs auch in malerischer Beziehung einen hohen Reiz.

Zur Beurtheilung ihres geschichtlichen und architektonischen Werthes, ihrer Bedeutung und

Wichtigkeit als Urkunde bedarf man allerdings einer gewissen Summe von Vorkenntnissen verschiedener Art, in deren Besitz sich nicht Jedermann befindet, wie die Erfahrung an dem hochweisen Rathe Nürnbergs zu Genüge beweist. Dem aber, der ein offenes, nicht durch Vorurtheile getrübtes Auge hat, bietet ein Gang um die alte Stadt eine Reihe unvergeßlicher Genüsse. Da reihen sich theils großartige, theils liebliche, aber stets malerische und bedeutende Ansichten und Bilder der seltensten Art an einander und wechseln mit jedem Schritte, mit jeder Wendung und jeder Beleuchtung auf das Ueberraschendste. Ueber dem breiten Graben mit wohlgepflegten Gärten, denen eine unerschöpfliche Quelle gesunder Luft entströmt, erhebt sich ernst der doppelte Ring der Mauer mit ihren verschiedenartig gestalteten Thürmen und Thoren und fallen die mächtigen Bastionen jäh ab. Und hinter ihnen ragen die hohen Giebeldächer, die spitzthürmigen Kirchen, ragt endlich die gewaltige Kaiserburg empor. Dort steht noch eine gegen das Feld hinaus gewandte Burghut, ein Thurm zur Verwahrung des Thores. Sie war seit 1273 Eigenthum der Burggrafen von Zollern, die außer dieser Burghut noch eine besondere Wohnung zwischen dem fünfeckigen Thurme und dem Lug in's-Land hatten, und deren Enkel heute auf dem Kaiserthrone des neuerrichteten deutschen Reiches sitzt. Im Zwinger zwischen den beiden Mauern und auf den Bastionen erblickt man Gärten und Gärtchen mit üppigem Baumwuchs, und selbst aus den alten oben und an den Seiten verwitterten Mauern ist in Kräutern und Sträuchern junges Leben erblüht.

Ich will es gerne glauben, daß dieser steten Abwechselung von verschiedenster, stets überaus feiner Färbung mit der frischen Vegetation die Herren im Nürnberger Rathe keine Schönheiten abgewinnen können, dem Auge anderer weniger hochstehender Menschenkinder aber ist sie eine Quelle der Erhebung und dem Künstler eine Fundgrube werthvollster Studien.

Im Gegensatze dazu schaut das Auge auf der anderen Seite eine geschlossene Reihe moderner, mitten in Gärten liegender Landhäuser und hinter denselben einen Kranz blühender Vorstädte, die theils durch Erweiterung der alten Ortschaften, theils durch Anlage neuer entstanden sind und mit der Stadt in bequemer Verbindung stehen. Denn überall wo Straßen auf die Mauern zulaufen, hat man schon früher neue Thore in die alten Mauern gebrochen, sie architektonisch ausgebildet und Brücken über den Graben gebaut. Eine innere Nothwendigkeit, die Mauern niederzureißen und die Gräben zu überdämmen besteht also in der That nicht.

Nun an der Peripherie der Stadt die offizielle Zerstörungswuth ihr brutales Werk begonnen, macht sie auch schon Anstalt, gegen das Innere vorzudringen und hat sich als nächste Opfer den weißen und den Lauferschlag-Thurm erkoren, dieser im Südwesten, jener im Nordosten der inneren Stadt gelegen. Warum dieselben fallen sollen, wissen die hochweisen Herren im Rath wohl selber nicht so recht, denn bezweckt wird mit dem Abbruche beider blutwenig. Natürlich spricht man, wie beim Isarthor in München, daß der gesteigerte Verkehr eine Erweiterung der betreffenden Fahrbahnen erheische. Allein auch nach Entfernung beider Thürme bleibt an beiden Punkten die Straße so eng, daß zwei Wagen unmöglich sie zu gleicher Zeit passiren können. Will man also das angebliche Ziel in der That erreichen, so bleibt dort wie hier schließlich nichts übrig, als einige der nächstliegenden Häuser ebenfalls niederzureißen, wovon eigenthümlicher Weise bis jetzt noch keine Silbe verlautete. Was den weißen Thurm betrifft, so besteht seit Jahren die ganz praktische Einrichtung, daß die Fahrt durch denselben nur den aus dem Innern der Stadt kommenden Wagen gestattet ist, während die von außen herkommenden um den weißen Thurm und den westlich daranstoßenden Häuserstock herumzufahren haben. Von einer Hemmung des Verkehrs oder gar von einer Gefährdung von Eigenthum, Leib und Leben der Passanten kann unter diesen Umständen vernünftiger Weise keine Rede sein. Eine ähnliche Einrichtung ließe sich auch am Lauferschlag-Thurm treffen und dürfte früher schon einmal projektirt gewesen sein, denn man baute vor einigen Jahren eine Brücke über den Stadtgraben des ersten Befestigungsringes. Auch hier ist mit dem Abbruch des Thurmes allein nur sehr wenig für den Verkehr gewonnen, wenn man nicht den angrenzenden Häuserstock auf 25 Meter Breite gleichfalls opfern will. Davon war bis jetzt noch nicht die Rede und wird es auch künftig kaum sein, denn man müßte die betreffenden Häuser ankaufen. Dazu aber haben die Herren, wenn ich recht unterrichtet bin, nicht nur kein Baargeld, sondern auch keinen Kredit, und Schulden à la Haußmann zu machen, sind sie bei aller ihrer Macht denn doch nicht im Stande.

Allerdings haben die beiden Thore keinen weiteren künstlerischen Schmuck, ein paar Wappen am Lauferschlag-Thurm ausgenommen; aber darauf kommt es unter den gegebenen Verhältnissen auch gar nicht an. Beim weißen Thurm indeß befindet sich ein Vorwerk mit zwei runden Thürmen, auf welche in früherer Zeit vom weißen Thore aus wohl über den Stadtgraben hinüber die Zugbrücke niedergelassen wurde. Der Abbruch dieses Vorwerks wäre wegen der interessanten Gestalt desselben in der That auch vom künstlerischen Standpunkte aus tief zu beklagen.

Bis jetzt haben die wohlweisen Herren mehr eingerissen als aufgebaut; was sie aber hie und da errichtet, von dem gelten nur die Worte Mephisto's:

Und alles was besteht,
Ist werth, daß es zu Grunde geht.

Leider scheint sich das alte Sprüchlein vom schlechten Beispiel, das gute Sitten verdirbt, auch in unserem Falle wieder bewahrheiten zu wollen. Die Nördlinger fühlen sich nach dem Vorgange Nürnbergs von ihrem Deiningerthor-Thurm beengt und sinnen auf dessen Verderben. Wenn das so fortgeht, wird bald aus unseren ehemaligen Reichsstädten auch die letzte Spur ihrer alten Herrlichkeit verschwunden sein! R.

Das Petroleum in der Oelmalerei.

Ein Beitrag zur Verbesserung der Malertechnik. Von H. Ludwig.

Vorbemerkung.

Rom, 28. December 1871.

Der ungelehrte Verfasser dieses Aufsatzes ist nicht etwa der Meinung, mit demselben den Beweis liefern zu können, es hätten die Erfinder der sogenannten Oelmalerei das Petroleum ohne allen Zweifel beim Malen angewendet. Vielmehr weiß er wohl, daß einige schriftliche Zeugnisse aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts für die damalige Verwendung des Petroleums zu Zwecken der Malerei sich ebensowenig als Stützen ausgeben können wie die Resultate seiner eigenen, wiederholt angestellten Proben, wären dieselben für ihn persönlich auch die überzeugendsten. Es sollen hier nur Wege und Gesichtspunkte angegeben werden, welche zu dem in diesen Studien erreichten Ziele führten; denn gleich wie alle Kunstforschung für die Künstler als solche von untergeordnetem Werthe ist, wenn sie nicht zu praktischen Resultaten und Verbesserungen in Ausübung der Kunst führt, eben so scheint es andrerseits nöthig, den heutigen Künstlern in's Gedächtniß zu rufen, daß dem tiefen Verfall der heutigen Kunstübung nur ein lebhaftes und ehrfurchtvolles Studium der Werke unserer großen Vorfahren abhelfen kann.

I.

Wer nicht nur alterthümelnd und theoretisirend, sondern mit eigenen praktischen Versuchen in die Oelmalerei eindringt, der wird bei Vergleichung der Reihenfolge der seit Erfindung dieser Kunst bis auf unsere Zeit ausgeführten Werke nothwendig zu der Ueberzeugung kommen, es habe seit Johann v. Eyck mit der Technik auch das technische Material derselben vielfache und eingreifende Veränderungen erlitten. Und wenn wir die Technik des Johann v. Eyck von der Seite betrachten, daß sie einen Fortschritt gegen die damals gebräuchliche Temperamalerei bedeutet, was Glanz, Durchsichtigkeit und Dauerhaftigkeit der Farben sowie Feinheit und Rundung der künstlerischen Durchführung anlangt, so müssen wir gestehen, daß in Ausbeutung ihres durchsichtigen und glänzenden, geschmeidigen und festtrocknenden Materials sogleich jene ersten Erfinder und alle, welche in Niederland, Deutschland und Italien ihrer Weise folgten, den Bravourmalern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sowie leider auch uns weit überlegen waren. Ja man darf rühmend sagen, daß sogleich die Ersten, welche sie ausgeübt, in dieser Technik das Erstaunlichste und zugleich Rationellste, was möglich scheint, geleistet haben, derart, daß uns Epigonen ihre Leistungen erscheinen müssen, wie begründet auf verloren gegangenen, uns unverständlichen, wiewohl sehr wissenswerthen Geheimnissen.

Es kann in der That keinen größeren Gegensatz geben, als das kluge, auf Wissen und Erfahrung begründete Verfahren jener Meister und die gröbliche Unwissenheit und Planlosigkeit der modernsten Malertechnik.

Natürlicher und nachweisbarer Weise knüpften die van Eyck's und ihre Nachfolger zunächst an Traditionen und vortheilbietende Erfahrungen der Temperatechnik an und bereicherten und vervollkommneten dieselben vermöge ihres an Mitteln reicheren und vollkommneren Materials. Sie behielten vor allen Dingen die weißen glatten Gründe bei, welche aus vollständig gebleichtem und kohlensäurefreiem Gyps mit Leim gemischt, auf Holztafeln aufgetragen und so glatt wie Elfenbein, wie Cennino Cennini in seiner ausführlichen Beschreibung sich ausdrückt, geschabt wurden. Dieselben verschafften den ersten Oelmalern sogar noch größere Vortheile als den Temperamalern. Denn es konnte die höchste Farbenintensität vermittelst der durchsichtigen Lasur- und Lackfarben auf dem weißen Grunde erreicht werden, welcher allem, der kraftvollsten durchsichtigen Lokalfarbe sowohl, wie dem leisesten Hauch derselben, ein eigenes inneres warmes Leuchten gab, nach dem Gesetz sogenannter trübender Medien vor dem Licht, einem Gesetz, welches in seinen für das Material der Oelfarbe so mannigfaltig auszubeutenden reizenden Erscheinungen den aufmerksamen Maleraugen jener Männer sicherlich nicht entgangen war, und welches Lionardo ausgesprochenermaßen sehr beschäftigte. Zugleich brauchten die hellen Deckfarben, unterstützt von dem unterliegenden Weiß, nicht erst durch einen der Behandlung unbequemen dicken Auftrag Licht zu erhalten, und wurde dieses Weiß nur vorsichtig festgehalten, so war von selbst dem ganzen Bilde ein angenehmer, von der Grundlage hervorschimmernder warmer Generalton gesichert, der leicht an den Stellen nachzutönen war, wo ganz oder halbdurchschimmernde Deckfarbe auf verdunkelter Unterlegung ihn aufgehoben hatte.

Auch die Glätte der Gründe mußte jenen Malern, deren minutiöse Ausführung uns heute in Erstaunen versetzt, willkommen sein, besonders da der Fette leicht einsaugende Gyps den Pinsel nicht ausglitschen ließ, wie dies glatte Oelgründe thun.

Aber Weiße und Glätte mußten sorgfältig erhalten und durften nicht unnütz beschmutzt und durch grobe Pinselführung beschädigt werden; daher geschah die Aufzeichnung nach einem in den meisten Fällen unveränderlich durchdachten Plan des Ganzen in scharfen, vollendet reinen Konturen mit schwach schraffirender Andeutung der Hauptschatten. Die Farbe dieser Aufzeichnung ist gewöhnlich ein violettliches Eisenoxyd oder Umbra.

Die Temperamalerei des Giotto kannte, wie uns Cennino Cennini ausführlich berichtet, schon den Vortheil, die Untermalung im Mittelton zu halten, d. h. noch nicht vollständig bis in die zuletzt beabsichtigten Lichter hinauf, sowie nicht in die ganze Kraft der Schatten hinabzusteigen. Es wird hierbei auf verschiedenerlei Art verfahren. Entweder wird, wie dies auch die antiken Temperamalereien zeigen, die Lokalfarbe des Gegenstandes in breitem Mittelton in die Konturen eingetragen und dann die Modellirung nach dem Lichte hin mit halb und ganzdeckendem Weiß, die nach dem Schatten hin mit der satten unvermischten Lokalfarbe oder mit einer anderen durchsichtigeren, dunkleren verwandten oder auch mit Zumischung von Schwarz &c. allmählich aufgetuscht, oder es werden drei Hauptmodellirungstöne gemischt und zwar — ganz dunkle Lokalfarben ausgenommen — der Schatten aus Lokalfarbe und einem Theil Weiß, der Mittelton ebenso mit zwei Theilen, der Lichtton endlich mit drei Theilen Weiß. Nachdem diese aufgetragen und gut in einander vermalt sind, werden die tieferen Schatten mit der reinen unvermischten Lokalfarbe nachlasirt, die tiefsten mit derselben — durch Schwarz oder eine andere verwandte verdunkelt — eingezeichnet, dann die höchsten Lichter mit reinem Weiß bestimmt aufgetragen, und nun das Ganze zum Schluß mit der reinen Lokalfarbe oder einer anderen durchsichtigen verwandten in Haltung und Harmonie gebracht. Man sieht, daß diese Untermalung im Ganzen ziemlich hell sein mußte, und zwar zu dem Zwecke, um auch den tiefsten Schatten immer noch Evidenz der Lokalfarbe zu erhalten. Wer mit Temperafarben gearbeitet hat, weiß, daß es für dieses Material eine ziemlich komplicirte Procedur ist, bei welcher man, da es nicht gut möglich ist, größere Flächen fleckenlos zweimal mit derselben Farbe zu übergehen, und da man außerdem in Gefahr ist, bei nassem Uebergehen die Unterlage aufzuweichen, oft zum Schraffiren und Auspunktiren genöthigt sein wird.

Es liegt auf der Hand, daß die Oelfarben hier sogleich große Vortheile boten. Da dieselben die

Eigenschaft haben, eine Weile naß zu bleiben und also dehnbarer sind als Temperafarben, so war es möglich, schon allein durch dickeren und dünneren Auftrag der durchsichtigen Lokalfarbe, indem man den weißen Grund in den Lichtern und in Halbschatten durchschimmern ließ, ohne direkte Zumischung von Weiß eine ziemlich reich modellirte Untermalung herzustellen*). Und andererseits konnte man wieder viel komplicirter verfahren als in der Temperamalerei und die Untermalung systematischer als in dieser auf die durchscheinende Uebermalung berechnen, da man bei den Oelfarben, wenn sie einmal trocken sind, beim Uebergehen das Aufweichen nicht zu befürchten hat.

Die Temperamalerei des Giotto kannte den Kunstgriff — vielleicht hatte sie ihn von der Harzmalerei entlehnt, — den Farben durch eine andersfarbige Unterlegung einen etwas veränderten Charakter zu geben, und wandte ihn an, obwohl die undurchsichtigeren Temperafarben ihn wenig zur Geltung kommen lassen. Sie wandte ihn nach Cennino Cennini an im Fleisch, welches graugrün unterlegt und nachher mit einfach aus Weiß und Roth gemischtem Fleischton so übergangen wurde, daß in den Schatten mehr, in den Halbschatten etwas weniger, in den lichteren am wenigsten oder gar nicht die grünliche Unterlage durchschien, offenbar weil Grün und Roth dunkel mischen, folglich einen Schattenton, welcher deutlich der der zu oberst stehenden Lokalfarbe sein wird, also hier der Fleischfarbe, deren Charakter auf diese Weise kenntlicher und zugleich feiner und richtiger bewahrt bleibt, als wenn sie durch mechanische Zumischung dunklerer Farben im Schatten beschmutzt und verändert wird. Desgleichen räth dieser Schriftsteller, kalten Farben, z. B. dem Ultramarin, durch braune oder rothe Unterlagen Wärme und Tiefe zu verleihen.

Weitmehr mußten nun diese Kunstgriffe in der Oelmalerei zur Geltung kommen, ja es scheint, als ob das Suchen nach der größeren Möglichkeit ihrer Ausbeutung hauptsächlich mit zur Erfindung der durchsichtigen Oelfarbentechnik beigetragen habe. Wir sehen denn auch sofort nicht mehr bloß Unterlegungen einzelner Farben, um ihnen Wärme zu verleihen oder das Modelliren mit deutlicher Beibehaltung ihres Charakters als Lokalfarbe zu erleichtern, sondern sogleich ein fertiges System, allen Farben zugleich diesen Dienst zu erweisen.

Auf dem weißen Grunde wird mit feurigem Braun oder Rothbraun bei korrektem Kontur das ganze Bild auf's Genaueste und Vollendetste durchmodellirt, in den Lichtern den weißen Grund bewahrend, in den Schatten sein Durchleuchten nie ganz zerstörend. Es war dies erstens eine sehr einfache und geschickte Theilung der Arbeit; denn der Maler brauchte nun beim Uebergehen mit Farbe nicht zugleich ganz von der Zeichnung und Modellirung in Anspruch genommen zu sein. Zweitens modellirte sich die halbdurchscheinende Uebergebung durch das Durchblickenlassen der unterliegenden Schatten und Lichter wie von selbst, ohne daß die Schattentöne der Lokalfarbe durch mechanische Mischungen, welche immer den Charakter der Lokalfarben verändern, beschmutzt werden mußten. War nun Alles mit halbdeckenden Farben gut durchmodellirt, so war natürlicher Weise ein farbiger Mittelton erreicht, indem die braunen Schatten der Untertuschung durch den Auftrag heller Deckfarbe heller, die Lichter dagegen dunkler geworden waren, auf welchen nun mit voller Sicherheit von Auge und Hand die höchsten Lichter deckend, die tiefsten Schatten lasirend aufgesetzt werden konnten, worauf das Ganze in höchster Vollendung der richtigsten Modellirung zu den Schlußlasuren bereit stand, welche immer nur wieder sich auf die Verstärkung und Verschönerung der Lokalfarben zu beziehen brauchten, da der immer noch durchwirkende Grund den feurigen Generalton des Ganzen sicherte.

Es lag in der bewußten Absicht jener Meister, nicht die grellsten Spiele von Licht und Schatten darzustellen, welche in der Natur vorkommen, recht im Gegensatz zu unseren Neuesten, welchen sogar den Sonnenschein nachzutäuschen keine zu schwierige Aufgabe scheint. Jene wußten recht wohl, daß im Licht geschlossener Räume, welches also höchstens dem Licht des bedeckten Himmels im Freien gleichkommt, auch das höchste gemalte Weiß oder Gelb noch dunkel und schattig ist gegen das tiefste schwarze Pigment, wenn dieses dem Sonnenstrahl ausgesetzt ist. Ebenso wußten sie, daß man auf vom Licht gleichmäßig getroffenen Flächen genau genommen keinen Schatten malen kann, denn dieser kann nur auf Körpern entstehen da, wo sie weniger vom Licht getroffen werden, und es wird daher in der Natur ein weißer Gegenstand an den gar nicht vom Licht getroffenen Stellen

---

*) Es giebt Beispiele, wo die höchsten Lichter herausgeputzt sind.

Schatten haben können, welche weit dunkler sind als unsere dunkelste auf der Bildfläche doch immer dem Licht ausgesetzte Farbe. Jene Malerschulen verfuhren also ihrem technischen Material, welches die Nachtäuschung des in der Natur vorkommenden Lichtumfanges nicht erlaubt, vollkommen stilgerecht, wenn sie, wie sie es wirklich thaten, nur mäßige Modellirungen von Licht und Schatten darstellten. Sie legten die Wirkung ihrer im ganzen hellen Bilder in eine kunstvolle Anordnung von ziemlich unter derselben Lichtbedingung stehend gedachten hellen und dunklen, kalten und warmen Lokalfarben, auch wenn sie große Zeichner und Kenner der plastischen Form waren, wie Holbein und Dürer.

In Italien bahnten sich durch Lionardo's Anregung die ersten Vorläufer einer veränderten Farbentechnik an, welche später dazu führen sollte, die Oelfarbe immer mehr als Deckfarbe zu benutzen. Lionardo, dieser mächtige, nach Neuem strebende Geist, in dessen im „Trattato" zerstreuten, abgerissenen, leider wohl auch hie und da in sehr verstümmelter Form auf uns gekommenen Bemerkungen wir in der That wohl meist Neuerungen für seine Zeit zu erkennen haben, welcher noch im Anfang für helle lichtvolle Malerei in breiten Massen eingenommen ist, kämpft plötzlich leidenschaftlich gegen die hellen Unterlagen an. Wie er nun begann, in der Natur weniger durch Farben als durch Schatten und Licht die Form verdeutlicht zu sehen, und zwar am besten durch mäßige, sanft ineinander überfließende Schatten und Halbschatten, in denen grelle Lichter stören würden, wurde er in der malerischen Darstellung der Schöpfer des sogenannten Helldunkels*). Sein Selbstporträt in den Uffizien ist aus einem ganz dunkelbraunen Ton kaum etwas heraufgetuscht, und verschiedene von ihm herrührende Untermalungen geben in den Schatten bis in's dunkelste, den hellen Grund vollständig deckende Schwarzbraun hinab, so daß hierauf nun nichts anderes als Malerei in Deckfarben möglich ist. In der That werden denn auch die Bilder seiner Schüler dieser dunklen Unterlegung wegen in den Schatten oft trüb und undeutlich in der Lokalfarbe, und wir vermögen hierin gerade keinen Fortschritt der Technik zu sehen, wie denn überhaupt auf den Anfängen des großen Mannes sich allmählich, freilich ohne sein Verschulden, der Verfall der schönen Technik des fünfzehnten Jahrhunderts heranbildete. Er selbst hat die weißen Tafeln noch nicht verlassen, so wenig wie gänzlich das Grundprincip des überkommenen technischen Verfahrens, welches — wir fassen es nochmals zusammen — in stetiger vorbereitender Berechnung des Unterliegenden zum Nutzen der Uebermalung besteht. Wenn er also auch zuweilen den gemeinschaftlichen Grund nicht genügend schonte, so geschah es, um Zeichnung und Modellirung weiter zu bringen und aus anderer Anschauungsweise der der Form günstigen Lichtstärke; denn das weitere Verfahren ist nun wieder fast dasselbe: farbige Modellirung auf die braune Untertuschung halbdeckend in Mitteltönen, Auftrag höchster Lichter und tiefster Schatten, Schlußlasur zur Erreichung der Harmonie. Nur setzt er die Lichter weniger hoch und mindert im Schatten die Deutlichkeit der Lokalfarbe.

Sehen wir aber von ihm ab und betrachten alle die andern großen Maler des sechzehnten Jahrhunderts bis an die Grenze der Zeit, in der die Bravourmaler des siebzehnten und achtzehnten auf ihren dunkeln Gründen malten und zuweilen schmierten und das von ihren Vätern gesammelte Erbtheil an künstlerischem Wissen und Können vergeudeten, betrachten wir sie Alle, welche, wie die Venetianer, die Gründe um ein Weniges in's Hellgraue vertieften**) oder die, welche einen hellgrünlich grauen Grund benutzten (Raffael, Garofalo) oder welche, wie zuweilen Correggio, blaugrau oder die Schüler Raffael's hellgrau ihre untermalten Figuren durchmodellirten***), ihre sämmtlichen Methoden sind nur Variationen des von van Eyck angeschlagenen Thema's, manche davon kleine Veränderungen der Absicht, aber wir möchten kaum sagen, Verbesserungen derselben. Und so lange bei diesem Grundthema geblieben ist, ist auch den Bildern jene gute Ausführung, jener Farbenglanz und jener durch warme Uebertönungen nie zu erreichende, vom Grunde her feurig durchschimmernde Generalton erhalten, der unser Auge so gerne auf ihnen verweilen läßt. Wer daher diese dem Modernen so gänzlich verlorenen Eigenschaften wieder sich anzueignen strebt, wird nicht irren, wenn er, Belehrung suchend, sich zu der Weise der Ersten, welche die Oelmalerei übten, zurückwendet.

*) Er sagt: In der Malerei muß das reine Weiß zur Darstellung des Glanzes aufgespart werden.

**) Welchem Princip auch später P. P. Rubens folgte. Bei Tintoretto aber kommen schon Bolusgründe vor, sehr zum Nachtheil der Farbenbrillanz.

***) Schon bei Mantegna giebt es Beispiele davon.

II.

Es wird klar geworden sein, daß das Verfahren der alten Meister zum großen Nutzen der allmählich heranwachsenden, nicht, wie man heute liebt, „wie aus der Pistole geschossenen" Durchbildung des Kunstwerkes ein sehr planmäßiges, aber komplicirtes war, welches Zeit und Geduld in Anspruch nahm. Für denjenigen nun, welcher mit unserm heutigen Oelfarbenmaterial und den dasselbe unterstützenden Trockenmitteln es unternimmt, ihre Technik praktisch ausübend zu studiren, und welcher vorausgesetzt wird als ein solcher, der wenigstens im Verhältniß zu den Mitlebenden und mehr als heut zu Tage Brauch ist, jenen Alten näher steht in Korrektheit oder doch wenigstens ehrlicher Bestimmtheit seiner künstlerischen Ausdrucks- und Anschauungsweise, für diesen werfen sich verschiedene Schwierigkeiten und Fragen auf, welche sich rein auf das Material beziehen.

Die Werke jener Meister sind so vielfache und von solchem Reichthum der Kompositionen, von so ausnehmender Zierlichkeit und Präcision der Ausführung, sie sind alle von so wenig unter einander verschiedener Bravheit und Gediegenheit, noch mehr, alle ihre technischen Vorzüge treten nur auf als bescheidene, niemals sich vordrängende, wiewohl sehr ebenbürtige Träger des höchsten geistigen Inhalts und der außerordentlichsten künstlerischen Aufgaben, bei deren Lösung niemals aus der klaren feurigen Intention gefallen ist, kurz, dieselben stehen so leicht und mit dem Ansehen des Mühelosen da, daß man glauben muß, das Hervorbringen dieser herrlichen Werke sei verhältnißmäßig ein leichtes gewesen, so zwar, daß auch die beste Schule, großes künstlerisches Wissen und Können, die gleichen Schritt haltenden Fertigkeiten von Auge und Hand noch keine ausreichende Erklärung bieten. Denn wiewohl auch heute sich einige Wenige finden, welche mit Feder und Stift der Geschicklichkeit jener Alten sehr nahe kommen: sowie dieselben unser heutiges Oelfarbenmaterial zur Hand nehmen, mögen sie auch hier dem ernstlichsten Studium das beste Wissen verdanken, so finden sie in demselben Hindernisse, selbst das zu leisten, was sie mit anderm Material vermögen.

Sowohl die Oele — Nuß-, Mohn- und Leinöl — als die heute üblichen Firnisse haben verschiedene, dem Maler hinderliche und dem Gemalten schädliche Eigenschaften, welche größtentheils als längst bekannt nur obenhin erwähnt zu werden brauchen. So weiß, um zuvörderst von den Oelen zu reden, jeder Maler, daß dieselben während ihres langsamen Trockenprozesses mit dem Sauerstoff der Luft eine saure Verbindung eingehen, welche die meisten Farbstoffe verändert, gelb macht oder verdunkelt, einige schwertrocknende Lackfarben gar auslöscht. Ebenso kennt ein Jeder die andere Unannehmlichkeit, daß an Stellen, die vor dem vollständigen Harttrocknen übergangen sind, das Oel aus der neu aufgetragenen Farbe in die Unterlage eingesaugt wird, sodaß hier die Farbe Glanz und Deutlichkeit verliert, wozu sich dann noch der Nachtheil gesellt, daß an öfter übergangenen Stellen, welche also ein größeres Quantum von Oel erhalten, als die übrige Bildfläche, das Nachdunkeln der Farbe natürlich auch stärker und also gar in Flecken bemerkbar auftritt. Da auch das sorgfältigst bereitete Oel diese Mängel mit sich führt, so ist mit demselben ohne Hinzufügung von Trockenmitteln nicht fertig zu werden.

Man bereitet solche zum Theil aus Zusammensetzungen mit Bleizucker, wie z. B. das gekochte Oel, das sogenannte Siccatif de Courtray und verschiedenerlei andere sogenannte Malbutter. Dieselben sind deßhalb ganz verwerflich, weil sie besonders dunkeln Farben dadurch schädlich werden, daß das in ihnen enthaltene Mineral aus der Verbindung herauskrystallisirt und weiße Flecke, oft linienlange Krystalle bildet. Viel besser sind eine Anzahl heute gebräuchlicher Firnisse, in Terpentin aufgelöste Harze, gewöhnlich mit Oelzusatz, welche gute Verbindungen mit dem Oel eingehen. Solche sind Mastix, Copal, und der meines Wissens nur von wenigen Malern gebrauchte Bernstein, obgleich weitaus der vorzüglichste. Man verwendet dieselben meist, indem man sie auf der Palette schwer trocknenden Pigmenten nach Bedürfniß in größerer oder geringerer Quantität zumischt, welches ein sehr nachlässiges Verfahren ist. Denn es hat die Gefahr des Reißens im Gefolge, da bei so ungenauer Mischung die ungleich von Firniß getränkten Farben natürlich in verschiedenen Härtegraden auftrocknen. Man sollte wenigstens, wie dieß die Alten thaten, sogleich die schwer trocknenden Pigmente mit einem genau vorausbestimmten Quantum des Trockenmittels zusammenreiben, bevor man sie auf die Palette bringt.

Aber wenn man auch diesen Uebelstand des Reißens durch eine vorsichtig behandelte, mit gleichem

Firnißquantum getränkte und hartgetrocknete Untermalung und eine mit gleichartigem oder dehnbarerem Material angefertigte Uebermalung vermieden hat, so bleibt doch noch ein anderer, in der Natur der Bindemittel liegender Fehler übrig, welcher bei unserem vorliegenden Zweck mehr als die andern in's Auge zu fassen ist. Es ist der, daß man bei Führung seiner Arbeit die Zeit des Trocknens nicht in der Gewalt hat, und daß man daher öfter bei derselben nur deßhalb sich aufgehalten sieht, weil die Farben entweder zu rasch oder nicht rasch genug trocknen. Man muß daher Stellen, welche naß in naß zu vollenden wären, oft nahe der Vollendung, welche durch die vor der Zeit zähe werdende Farbe unmöglich gemacht wird, vorläufig stehen lassen, oder man muß andererseits wieder mit dem Uebergehen von Stellen, die nicht trocknen wollen, zuweilen längere Zeit warten; ja der erste dieser Fälle tritt bei manchen Manipulationen, wie bei Legung von Lasuren über breite Flächen oder beim Ziehen feiner Linien, da doch ein gewisses Quantum Firniß nöthig ist, um die Wirkung des Trocknens hervorzubringen, so rasch ein, daß jene Manipulationen sehr leidig durch das Schleimigwerden der Farbe erschwert werden.*)

Es muß nun ohne Zweifel alles dies einen üblen Einfluß auf das frische vollendete Aussehen der Bilder sowohl, als hauptsächlich auf die Durchführung und Bewahrung der künstlerischen Intentionen des Malers üben, von welchem doch wohl kaum zu erwarten ist, daß er dieselben beliebig in ihrem Zuge unterbrechen und nach langer Unterbrechung ebenso beliebig wieder hervorzaubern kann. Wir werden daher das unangenehme Aussehen der Oberfläche und so manche Mattheit und Nachlässigkeit in neueren Werken mit milderen Augen anzusehen haben. Das technische Material der Oelmalerei aber, wie wir es aus dem vorigen Jahrhundert überkommen haben, ist ein sehr geeignetes nur für die fix und fertigen Primamaler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gewesen, und ist es noch für die Wenigen, welche heute noch existiren. Aber wer wollte ihre im Vergleich zu unserer heutigen Konfusion allerdings noch sehr respektablen Leistungen mit jenen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts auch nur entfernt vergleichen.**)

Es muß, dies wird sich Jedem aufdrängen, der wirklich selbst versuchend die Werke des v. Eyck und seiner Nachfolger studirt, in dem Material dieser Künstler ein Element gewesen sein, welches größere Geschmeidigkeit verlieh und welches zugleich die Zeit des Trocknens in die Hand des Künstlers gab. Und in der That finden wir in einigen ihrer Zeit nicht zu entfernt liegenden schriftlichen Zeugnissen Spuren eines Elementes, welches jene Eigenschaft besitzt, und dessen allgemeine Wiedereinführung den größten Mängeln unseres Malermaterials abhelfen kann, wir sagen allgemeine Wiedereinführung, denn es ist auch heute noch nicht bei allen Malern außer Gebrauch, wiewohl gerade sonderbarer Weise seine entscheidenste Eigenschaft in Vergessenheit gerathen ist.

(Schluß folgt.)

*) Man pflegt in diesen Fällen den Firniß mit Terpentinessenz zu verdünnen. Für den Augenblick ist dies oft von Nutzen und erleichtert den Auftrag. Nur dürfen z. B. Lasuren nicht zu sehr damit verdünnt werden, sonst werden sie zu körperlos und gläsern. Da aber die Terpentinessenz rasch verdunstet, so läßt sie, nachdem dies geschehen, die übrigen Mängel des Schleimigwerdens und unbestimmbaren Trocknens unverändert bestehen. Unter anderen Mängeln des Terpentins ist nicht der geringste die Gefahr des Aufreißens der Unterlage. Von allen genannten Firnissen führt die bewußten Mängel am meisten der englische Copalfirniß mit sich, am wenigsten der Bernstein, in Terpentin aufgelöst, leider schwer im Handel zu bekommen. Er ist der flüssigste, magerste, und trocknet zu unverwüstlicher Härte auf.

**) Wir können eine Bemerkung gegen die Nachäffer gewisser französischer Kunstbarbareien in der Technik nicht ganz unterdrücken. Dieselben sind so weit darin gekommen, das Oberste zu unterst zu kehren, daß sie einen Werth darauf legen, ihrer Oelmalerei ein Ansehen zu geben, als sei es Tempera. Für den, der nicht genug gelernt hat, um mit Temperafarben, welche kein langes unsicheres Herumtappen vertragen, zum Ziel zu kommen, ist dies eine bequeme Eselsbrücke. Leider hat diese Richtung viel Gunst beim Publikum gefunden, und mit ihrer Unwissenheit und ihren häßlichen Produktionen hat sie viel zum Sinken des Kunstgeschmacks beigetragen. Uebrigens wirft ja das auf die Beschaffenheit unseres Malermaterials das beste Licht, daß wir Künstler, wie jeder von uns weiß und thut, indem wir uns in der Regel über die Herstellung desselben ganz im Dunkeln befinden, es bona fide von Fabrikanten beziehen, welche nicht einmal Kunstverständige, geschweige denn Kunstbeflissene — und wären sie nur Anstreicher — sondern im besten Falle Chemiker sind, die also auch von Schuld ganz frei zu sprechen sind, wenn unser Material so große Mängel hat.





Antike Barbarenbilder*).

Die antike Kunst zeigt uns in den verschiedensten Abstufungen idealer Verklärung und realistischer Treue Bilder vornehmlich des griechischen Volksstammes, sie hat mit aller Schärfe die Züge der Römergestalt gezeichnet, sie hat aber auch die umwohnenden Völker, auf die der Hellene und der hellenisirte Römer als auf Barbaren herabsah, mit Meißel und Pinsel verewigt. Perser, Skythen, Neger kommen in den Bildwerken vielfach vor. Die Perser, welche sich selbst voll ceremoniöser Würdigkeit in Persepolis dargestellt haben, läßt das hervorragendste griechische Kunstwerk, in dem sie auftreten, höchst edel in Aufopferung und Mitgefühl für einander, aber doch weichlich, verstört, verwirrt, nicht nur äußerlich besiegt, sondern ganz gebrochen erscheinen. Wir werden bald sehen, daß die griechische Kunst Besiegte auch anders zu charakterisiren wußte. Den Darstellungen der Skythen, mit denen die Hellenen in Südrußland zusammenwohnten und von denen manche bei den Athenern in Dienst gingen, haftet fast ein skurriler Zug an. Die Neger werden gar als Kuriosität behandelt; man spielt mit ihrer absonderlichen Erscheinung, wenn man den Negerleib oder Negerkopf zu Gefäßformen verwendet oder den schwarzen Kerl als Schreckbild auf die Schilde setzt; sie sind die Bedienten im Bilde, wie sie es im Leben schon damals waren. Die Aethiopen giebt ein Vasenmaler dem Gelächter preis, der ihrer sechs auf einmal höchst jämmerlich unter den Griffen und Fußtritten des Herakles zappeln läßt. Mit Meisterschaft verstand die Kunst der alexandrinischen Zeit mit dem Interesse, das man damals allen Arten von Naturobjekten entgegenbrachte, solche fremdartige Typen aufzufassen. Ein Höchstes ist in dieser Art der Schleifer in der Tribune der Uffizien zu Florenz, längst vielbewundert — und doch eine gemeine Natur und nur ein Henkersknecht.

Anders stellte sich die antike Kunst gegen diejenigen Völker des europäischen Nordens, die in der That die Geschicke eines neuen Weltalters heraufführten, die Kelten und die Germanen.

Die Nachwirkung jüngster Ereignisse, die uns noch ganz durchzittert, mag heute unser Interesse bei der Betrachtung gerade dieser Bildwerke reger machen, in welchen die antike Kunst die ältesten Bildnisse von Franzosen und Deutschen hinterlassen hat. Wenn man ein Volk von heute mit einem vor etwa 2000 Jahren identifiziren darf, wird man sagen. Man darf es in Rücksicht auf gewisse tiefliegende Züge der Natur. Für das Leben des Volksindividuums sind Jahrhunderte, was für den Einzelnen Jahre sind. So gut wie ich derselbe bin, der ich vor dreißig Jahren war, so weit sind Franzosen und Kelten, Deutsche und Germanen von heute und von ehedem dieselben.

*) Bearbeitet nach einem im Januar 1872 im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehaltenen Vortrage.

In den antiken Bildwerken stehen diese Nordlandssöhne vor jenen anderen genannten Nachbarn der Griechen im Süden, Osten und Nordosten merklich ausgezeichnet da, vor Allem die zuerst in den Kreis der Kulturländer am Mittelmeere sich hereindrängenden Kelten. Sie erzwingen Bewunderung anstatt Mitleids, bloßen Interesses oder gar Spottes. Obwohl sie erst dann in der Regel Gegenstand künstlerischer Darstellung wurden, wenn sie im Kampfe unterlagen, so wurden sie dann doch als Helden gefeiert; sie empfingen geradezu die künstlerische Huldigung der klassischen Welt.

Wie das vom Mühlenwehr in starkem Gefäll herabbrausende Wasser zu den Seiten gegen das Ufer hin eine rückläufige Strömung hervorruft, so gingen von den Kelten, die voran den Germanen in dem von Asien hereinströmenden Völkerschwalle bis an die Enden Europa's, Frankreich erfüllend, nach Spanien sich verbreitend, gelangt waren, einzelne Schaaren wieder rückläufig den Südrand Europas entlang. In Italien drangen sie früh ein, hier den Norden der Halbinsel dauernd besiedelnd, in wiederholten Ausbrüchen die behäbigen Etrusker störend, Rom einmal überrennend, von Rom aus dann aber in immer wiederholtem Ringen zurückgedrängt, unschädlich gemacht, ganz unterworfen und bezwungen, in ihrem großen Hauptlande zuletzt durch Caesar. Als Italien anfing, sie entschieden zurückzuweisen, setzten sie in elementarem Drange ihre Bewegung weiter gegen die Balkanhalbinsel fort; wie ein Wunder erschien den Griechen noch lange in der Erinnerung, daß das reiche Heiligthum zu Delphi vor ihrem Anlaufe mit Noth verschont blieb. Am weitesten drang auf diesem östlichen Rücklaufe eine vollkräftige Schaar über die Enge des Bosporus nach Kleinasien hinein, behauptete sich hier unter vielfach unkriegerischen Bewohnern und richtete ein eigenes Galaterreich ein, das noch gefürchtet war, als die römischen Heere eindrangen und ihm ein Ende machten.

Hier auf kleinasiatischem Boden, also an einem äußersten Endpunkte ihrer Züge, empfingen die Kelten jene große Huldigung der griechischen Kunst.

Bilder von Kelten sind uns auch sonst in größerer Anzahl bekannt. Im äußersten Westen, im heutigen Portugal, ließ sich der gallaekische Krieger im unbeholfenen Standbilde aufrichten. In Gallien wurden, wenig besser, wenn auch der Bildner schon römischer Weise folgte, solche Statuen gemacht, wie eine im Nationalmuseum zu St. Germain als französischer Ahnherr mit figurirt; man sieht mehr Schild als Mann. Ein Gallierkopf wurde in Norditalien im heutigen Rimini auf die Stadtmünzen gesetzt; die Etrusker haben ihre schlimmen Feinde auch mehrfach abkonterfeit. Römische Thaten dagegen fanden zuerst noch nicht sofort in Kunstwerken Verewigung, als der Brennus vor dem Kapitole lag und noch nicht, als die Römer im vierten Jahrhundert v. Chr. in den ersten günstigen Entscheidungsschlachten den gefürchteten Feind trafen. Später blieb aber theils durch die Tradition von der Allia her, theils durch die Unterjochungskämpfe in Gallien und durch kleinere Nachspiele in den Affairen mit den Alpenvölkern der Galliername den Römern so geläufig, daß man begreift, wie auch den Meißel ihrer Bildhauer das Gallierbild als ein stehendes Thema beschäftigte. So wurde auf römischen Sarkophagen Galliergemetzel wieder und wieder dargestellt. In Griechenland regte namentlich die schon erwähnte Vertreibung der gallischen Heere vom heiligen Delphi zu bildlicher Darstellung an; auf delphischem Boden im Dorfe Kastri lag noch vor Kurzem ein Relief mit kämpfenden Galliern und wird noch dort liegen*).

*) Fr. Lenormant publizirt soeben in der Revue archéologique (Mars, 1872, p. 153) das Relief eines aus Karna stammenden Thongefäßes der Piot'schen Sammlung mit der Figur eines Galliers, nimmt aber für seine Meinung, dieser Gallier sei bei der Plünderung des delphischen Heiligthums begriffen, eine etwas zu große Wahrscheinlichkeit in Anspruch.

Aus allen diesen Bildwerken, denen die Schriftstellerzeugnisse ergänzend zur Seite treten, lernen wir gewisse hervorstechende typische Züge der gallischen Erscheinung in Körperbildung und Tracht kennen. Durch Größe und fleischige Körper waren die Kelten den Griechen und Römern unheimlich merkwürdig; dazu kam volles, wie Pferdehaar derbes, meist blondes Haar, Schnurrbart, buschige Augenbrauen. Das Kopfhaar wußten sie durch künstliche Pflege zu struppigem Aufwärtsstehen zu bringen und sich so schreckhafter zu machen. In ihrer Tracht fiel auf, daß wenigstens Vordermänner im Kampfe ganz entblößt gingen. Als Zierrat war ihr metallener Halsring bekannt, der als Beutestück eine große Rolle spielte, und den wir, wie auch den metallenen Leibgürtel, aus Gräberfunden noch in Originalexemplaren besitzen. Ihre charakteristische Angriffswaffe bestand im Schwerte, das im Vergleich zum griechischen und namentlich römischen lang war. Wurfwaffen führten sie dagegen nicht. Besonders weithin sichtbar war aber bei dem bewaffneten Gallier der sehr hohe, eckige, verhältnißmäßig schmale Schild, der den langen nackten Leib zu decken hatte, während der Grieche und Römer bei vollerer Panzerung mit einem kleineren und handlicheren, runden oder ovalen Schilde auskam. Diesen hohen gallischen Schild stellen die Bildwerke im Westen und Osten in gleicher Weise dar; nur jene Gallaeker in Portugal halten vor sich einen kleinen runden Schild.

Wenn es sehr leicht ist, Keltenfiguren an dieser Tracht und Waffnung zu erkennen, so ist es schon schwieriger, ihre Nationalität zu bestimmen, wenn sie als Dienstmannen ihrer Besieger in römischer Waffnung erscheinen. Dennoch ist in einer Statue, die neben der Kirche zu Cilli in Steiermark steht, ein solcher Kelte in Römerwaffentracht unverkennbar. Die volksthümliche Benennung, welche die Figur als den „norischen Krieger" bezeichnet, hat also so weit ganz Recht.

Die vorher angeführten Hauptzüge giebt Livius in seiner Schilderung auch den kleinasiatischen Kelten. Besonders erwähnt er bei ihnen wieder die weiße Farbe der nackten Körper, um so weißer, sagt er, da sie nicht immer nackt gingen, sondern nur zum Kampfe sich entblößten, und er malt es aus, wie von den Wunden das Blut auf diesem weißen Fleische um so greller sichtbar werde.

In Kleinasien hatte diesen unbequemen nordischen Gästen, ehe das römische Heer unter Cn. Manlius Volso sie aufrieb, nur ein Fürstenhaus die Spitze geboten, das von Pergamos. Die hochentwickelte Kunst des damaligen Griechenthums erhielt am pergamenischen Hofe von klug regierenden Fürsten die Aufgabe, diese Siege über die Galater, die auch nach Alexander's Persersiegen als etwas Besonderes erschienen, zu verherrlichen. Und hier geschah es, daß nicht nur Leiber und Trachten des Galliervolkes, daß sein Geist, seine Sinnesart aufgefaßt und dargestellt wurde. Das giebt den da entstandenen und uns zum Theil geretteten Bildern ihren höheren geschichtlichen wie künstlerischen Werth.

Was wir davon noch haben, ist einmal die Gruppe in der Villa Ludovisi*), dann der hingesunkene Sterbende im Kapitol**) und endlich eine Anzahl kleinerer Figuren, deren Verständniß erst seit Kurzem durch Brunn†) wiedergewonnen ist. Man hat auch die beiden erstgenannten Werke bekanntlich lange genug mit falschem Namen genannt; der des „sterbenden Fechters" hat sich am festesten gesetzt und ist uns werth um der Inspiration willen, die er für eine der herrlichsten Stellen im Childe Harold eingab, in der uns der Dichter aus rührender und erbitternder Schilderung mit kurzer Apostrophe herausreißt und plötzlich

*) Friederichs, Berlins antike Bildwerke I, S. 330 ff., Nr. 580.

**) Friederichs, a. a. O. S. 326 ff., Nr. 579.

†) Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica vol. XLII, 1870, p. 292—323; Monumenti inediti pubbl. dall' inst. di corr. arch. vol. VIII, tav. XIX—XXI.

wie von jäher Klippe herab in die Ferne sich verlierenden Ausblick auf die Fluthen der Völkerwanderung eröffnet — „arise, ye Goths, and glut your ire!“

Die hohe, knochige Gestalt mit dem prachtvollen sehnigen Muskelbau, vollsäftig und vollkräftig bis in's harte, aufgesträubte Haar, jetzt gerade im Erliegen, todtwund, das gab aus Kraft und Schwäche einen von den Kontrasteffekten, an denen so gern die Kunst der Diadochenzeit ihre Meisterschaft zeigte, mit denen sie den verwöhnten Geschmack der Zeit zu reizen wußte.

Noch augenfälliger, weil in zwei miteinander gruppirten Gestalten, Mann und Weib, auseinandergelegt, bietet einen solchen in sich kontrastirenden Glanzeffekt die Ludovisische Gruppe. Die Gallier sind geworfen, geschlagen, in höchster Bedrängniß, eben in der Wagenburg vielleicht, wo die Weiber hinter der Schlachtlinie harren; jetzt von Tod oder Sklaverei den Tod wählend, hat einer sein Weib durchstochen: sie hängt schon todesschlaff in seinem Arme, während er, im höchsten Extrem verzweifelter Kraftanstrengung ihre Last nicht fühlend, wie im Umblicke nach seinen Bedrängern den Kopf herumwerfend, sich das Schwert von oben beim Schlüsselbeine in die Brust stößt. Seine ganze Stellung schmeckt freilich sehr deutlich nach künstlerischer Berechnung zur Gewinnung einer besseren Pose; denn nirgends verläugnet sich hier das Gesuchte, auf Wirkung Bedachte der Anordnung. Der Kontrast, wie gesagt, in den beiden Gestalten ist in kaum zu überbietendem Grade verarbeitet, dabei aber Alles mit dem wärmsten Leben ausgestattet, eine der am meisten naturalistischen Leistungen der Antike. Vollendet ist die Individualität des nicht durch hellenische Lebensweise gebildeten Barbarenkörpers zur Darstellung gebracht.

Die Ludovisische Gruppe ist unter Allem, was uns von antiken Kunstwerken geblieben ist, die größte Verherrlichung überschäumender Kriegswuth, unbeugsam tollen Freiheitstrotzes. Dem Auftrage nach hatte der Bildner den Pergamenischen Fürstensieg zu rühmen, in dieser Gruppe fällt aber der volle Preis der Bewunderung dem besiegten Gallier zu und, wenn überhaupt das ganze Werk eine größere Komposition war, in der auch der Sieger erschien, so ist es schwer, sich vorzustellen, wie es dem Künstler gelungen sein möchte, diesen noch über den Besiegten zu erheben.

Die Pergamenischen Fürsten begnügten sich nicht, ihren Erfolg daheim zu verherrlichen. Athen hatte sich, statt zu einer politischen Hauptstadt zu werden, die Griechenland ja niemals gewann, zum geistigen Mittelpunkte erhoben; gerade in der Diadochenzeit wurde dieses Verhältniß allgemeiner anerkannt, und je losgelöster im halbfremden Lande die Diadochenhöfe dastanden, desto mehr Gewicht legten sie auf Betonung des Zusammenhanges mit der geistigen Mutter Hellas und mit Athen: am allermeisten geschah das von den Höfen von Pergamos und Alexandria aus. So konstatirten die Pergamener durch Aufstellung eines großen Statuenvereins in Athen ihren Galliersieg vor ganz Hellas als einen hellenischen Erfolg; sie brachten die Nachricht in die griechische Zeitung, so könnte man es höchst modern ausdrücken. Nach hergebracht griechischer Weise stellten sie ihre Großthat in eine Reihe mit den gepriesensten Großthaten der Vorzeit. Zeus' Geschlecht warf einst die Giganten zurück, Athener besiegten die Amazonen, dann noch ein Mal im Verein mit andern Griechen die andern asiatischen Eindringlinge, die Perser — und so endlich schlug König Attalos die gallischen Barbaren. Höfisch genug zugleich ein Kompliment für die Athener, zugleich für den Stifter wurde diese vierfache Darstellung auf der Akropolis an der Südseite oberhalb des Theaters aufgestellt. Es waren freie Figuren; in seiner Beschreibung Griechenlands hat Pausanias ihr Maß verzeichnet, jede etwa zwei Ellen hoch. Solche nüchterne Angaben haben ihren großen Werth. Der Maßangabe bei Pausanias verdanken wir ein gut Stück der Sicherheit, mit welcher Brunn Figuren aus diesem Attalidenanatheme der athenischen Akropolis in

verschiedenen Museen verstreut wiedererkannt hat. Sie müssen von Athen, ohne daß wir irgendwie sonst davon wissen, nach Rom gewandert sein; die Ausgrabungen auf der Akropolis gerade auch an der Stelle, wo sie standen, und im Theater unterhalb derselben haben keine Spur mehr von ihnen gewiesen; in Rom später wiedergefunden sind einzelne Figuren nach Neapel, Venedig, St. Germain und in den Vatikan gebracht. Es sind nach ihrer Größe, die wiederum mit der Angabe des Pausanias stimmt, nach Arbeit und Marmor übereinstimmende Figuren in verschiedenen Kampf- und Todesstellungen und zwar deutlich charakterisirt als Giganten, Amazonen, Perser und — Gallier*). Sie zeigen obendrein eine sichtliche Verwandtschaft im Stile, sogar auch in der Marmorart mit dem sogenannten sterbenden Fechter, was die Zurückführung dieser Statue wie jener neu hervorgezogenen auf dieselbe Künstlerschule von Pergamos um so mehr zu bestätigen geeignet ist.

Dürfen wir Brunn's Kombinationen, die uns auf Anfangs scheinbar schwankender Brücke wieder einmal zu einem neuen festen Punkte in der Kenntniß antiker Kunst geführt haben, noch weiter**) folgen, so gab es in Pergamos selbst ein größeres Monument, einen kolossalen, vierzig Fuß hohen Altar mit Skulpturen und dieser pergamenischen Skulpturen Nachbilder wären erst die in Athen als Weihgeschenk aufgestellten Gruppen, deren Reste uns geblieben sind, gewesen.

Wir wenden uns jetzt von den Keltenbildern, die nach Entstehungszeit und künstlerischem Werthe mit Recht vorangingen, zu den Germanenbildern der Antike.

Die Kelten hatten der griechisch-römischen Welt, nur eine Probe, ein Vorspiel nordischer Gewalt gegeben. Während ihr Andrang ergebnißlos sich legte, Caesar endlich in ihren eigensten Sitzen sie bezwang, hatte vordringend, neuen Schrecken vor sich hertragend, gleich Anfangs nur mit Anstrengung bewältigt, ein neues Volksthum den Römern — denn von Griechen ist in Fragen der Macht nun nicht mehr die Rede — sich entgegenzustellen begonnen. Als die Romanisirung Galliens vollzogen wurde, stießen Römerreich und Germanenwelt auf ausgedehnten Grenzen als große feste Massen aufeinander. Es war ein Kampf, der gleich zum Stehen kam. Behaupteten die Römer auch lange siegreich die Stromlinien von Rhein und Donau, so kamen sie doch bei allen Erfolgen wenig vorwärts. Das Weitere ist hier nicht zu erzählen. Das Ende war das Ende Roms.

Wenn also der Galliername in der Kaiserzeit nur noch wie eine böse Erinnerung aus vergangenen Zeiten wirkte und demgemäß Gallierkämpfe die Kunst beschäftigten, so kam der Germane den Römern des Kaiserreichs nicht mehr aus den Augen, seit im Elsaß, im Lager der Legionen, die mit Ariovist's Deutschen kämpfen sollten, überall die Testamente gemacht wurden, ehe es in den Kampf ging, seitdem da die Deutschen freilich geschlagen und in den Rhein gejagt wurden. Mit ihren bis in wenig bekannte Fernen hinein wohnenden, meist feindseligen, Legionen vernichtenden und dann doch wieder bezwungenen Stämmen, aus denen Einzelne gefangen und im römischen Solde wie gezähmt in nächste Nähe kamen, stellten sie römischer Staats- und Kriegskunst immer neue Aufgaben, standen da gleich einem großen immer ungelösten Probleme. Wie dieses Problem in nachdenklichen Geistern unter den Römern umging, das bezeugt vor Allem des Cornelius Tacitus Schrift, die Germania. Wie inhaltschwer klingen da, wo er von dem deutschen Stamme der Cimbern spricht, deren Waffengeräusch mehr als zweihundert Jahre vor ihm zuerst in Italien gehört wurde, die vier Worte: „tam diu Germania vincitur", und dann nach Aufzählung der Wechselfälle, wie

*) Der todte junge Gallier in Venedig ist als Schlußvignette unter diesem Aufsatze aus Overbeck's Geschichte der griechischen Plastik 2. Aufl. II, S. 184 wiedergegeben.

**) Bulletino dell' instituto di corrispondenza archeologica 1871, p. 28—31.

sie den Römern kein anderes Volk geboten hätte, wie bitter der Schlußsatz von den jüngsten Triumphen über sie, die aber keine Siege seien.

Die ganze Taciteische Schrift*) mit ihren Schilderungen deutschen Landes, Volkes, deutscher Sitte, ist bekannt genug als ein literarisches Ehrendenkmal von Feindeshand gesetzt, überreichlich so werthvoll, wie das dem Galliermuthe von den Pergamenischen Künstlern in Marmor errichtete Gedächtniß. Hat denn die bildende Kunst der Erscheinung eines solchen Volkes, wie die Germanen, ganz ihr Auge verschlossen?

In der That, wir wissen keine so meisterhaften Charakterbilder von Germanen in antiker Bildkunst aufzuweisen, wie von Galliern jene pergamenischen Statuen. Und doch sollte man meinen, daß der Künstlerphantasie auch die Germanen wohl Anreizung hätten bieten können. Größe, Stärke, blendende Weiße ihrer Körper rühmen die Schriftsteller eben wie bei den Kelten. Vor allem das den Südländer bestechende hochblonde Haar schien ja den Römern so schön, daß die Damen der Hauptstadt nur zu gern ihren eigenen Schwarzkopf unter blonder Perrücke verbargen.

Man muß ein Anderes bedenken. Das Auge der antiken Kunst war im Erblinden, als ihm die Germanenerscheinung sich zeigte, die künstlerische Schöpferkraft hob sich damals so zu neuen Leistungen nicht mehr, wie noch mit gewaltigem Schwunge in der Diadochenzeit, die aus den Galliern jene Ludovisische Gruppe und die kapitolinische Statue zu machen verstand. Der immer wiederkehrenden Aufforderung, in erzählenden Geschichtsdarstellungen auch Germanen abzubilden, ist die römische Kunst getreulich nachgekommen mit vorübergehenden Triumphaldekorationen, wie mit noch heute erhaltenen Skulpturen, die eine Veranschaulichung der Gestalten der Voreltern unserer Nation gewähren. Ich nenne nur die Reliefs an der Säule auf der Piazza Colonna in Rom, welche Marc Aurels Markomannensiege verherrlichen. Einzelnes erhebt sich aber auch über das Niveau solcher immerhin höchst lehrreicher, illustrirender Abbildungen, hie und da kommt trotz gesunkenen Kunstvermögens doch ein geistiges Element im Dargestellten zum Ausdrucke. Einige Porträtköpfe gehören dahin, dann Arbeiten in größerem Maßstabe, wie sie für Siegesmonumente gefordert werden mochten.

Solchen Siegesmonumenten verdanken wir die düsterwilden Charakterköpfe und ganze Statuen der von Trajan bezwungenen Bewohner des heutigen Siebenbürgens, der Dakier, den Deutschen stammesfremd und auch im körperlichen Typus bestimmt abweichend von ihnen.

Für gleichen Zweck ist aller Wahrscheinlichkeit nach die bedeutendste uns bekannte Germanenstatue gearbeitet worden, jene deutsche Frau, die ruhend, trauernd dasteht, früher in Rom**), heute in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, weit über lebensgroß. Wie an diese Statue richtet Merowig an Thusnelda in Halm's Fechter von Ravenna die Worte:

„Du stehst so still, so trüb mir gegenüber".

Es ist wirklich diese Statue, die in Halm's Drama neu belebt über die Bühne gegangen ist. Wie wir um zweier Strophen Lord Byron's willen den falschen Fechternamen des kapitolinischen Galliers gern hinnahmen, so wird, da sonst Halm's ergreifende Dichtung nicht

*) Manchem ist vielleicht mit Anführung der neuen Ausgabe mit Erläuterungen von Heinrich Schweizer-Sidler (Halle, Buchh. des Waisenhauses 1871) gedient.

**) Das älteste mir bekannte Zeugniß für die Existenz der Statue in Rom ist ein Stich des Enea Vico vom Jahre 1541. Auf drei Blättern hat Vico fünf antike weibliche Statuen gestochen, alle damals laut der Unterschrift „in aedibus Cardinalis de Valle" befindlich. Eine davon (Bartsch, p. gr. XV, S. 302, Nr. 42) ist die Florentiner Germanin. Der rechte Arm erscheint auf dem Stiche abgebrochen noch ohne Ergänzung, dagegen ist die linke Hand, welche Friederichs (Berlins antike Bildwerke I, S. 503, Nr. 809) als modern angiebt, vorhanden.

leicht entstanden wäre, dem verstorbenen Jenenser Professor Göttling*) die unbegründete Benennung Thusnelda, die er der Florentiner Statue gab, zu verzeihen sein, zu verzeihen sammt dem Thumelicus, den er in einem Barbarenkopfe im britischen Museum dazu zu finden meinte. Hat doch überdies, von dem Namen abgesehen, Göttling das überzeugend nachgewiesen, besonders aus den Einzelheiten der Tracht, den nackten Armen, den Schuhen, denselben, die noch Albrecht Dürer's Porträtfigur im Dreifaltigkeitsbilde im Wiener Belvedere trägt, auch aus der Abweichung von der Bildung anderer barbarischer Frauengestalten, daß seine Thusnelda, wenn auch keine Thusnelda, so doch gewiß eine Germanin ist.

Daß unter den spärlichen Ueberresten, welche wir besitzen, das edelste uns von antiker Hand gebliebene Germanenbild ein Frauenbild sein konnte, hat seinen leicht ersichtlichen Grund. Tacitus, dem in der Kaiserstadt von Frauenwürde das arge Gegentheil genug vor Augen stand und dem doch Frauenehre als altes Römerideal im Herzen wohnen konnte, erzählt, und wir wissen es auch sonst, wie hoch germanische Sitte die Frauen ehrte, und daß germanischer Glaube einzelne Frauen sogar auf die höchste Stufe der Mittlerschaft zwischen Gottheit und Mensch stellte. Gewiß erinnerte man sich allgemeiner in Rom, so gut wie Tacitus der Veleda gedenkt, die er unter Vespasian gesehen, solcher für gottbegnadet geltender deutscher Frauen etwa als Gefangener sehr wohl. So mochte man in Rom für künstlerische Darstellung gerade auch die Frauen der Germanen leicht als Auserlesene ihrer Nation erwählen.

Die Florentiner Statue war nur für dekorative Zwecke bestimmt; ihre Rückseite ist deshalb nur wenig ausgeführt. Man kann vermuthen, daß sie auf dem verkröpften Gesimse eines Triumphbogens stand, wie die von einem Trajansbaue genommenen Dakierstatuen am Konstantinsbogen — unter denen ist kein Frauenbild.

Noch ein Bildniß einer Germanin, einen anziehenden Marmorkopf, sind wir jetzt im Stande nachzuweisen. Er gehört der kais. russischen Sammlung in der Ermitage**) an und wird aus Italien stammen. Die Büste und die Nase sind ergänzt; sonst ist Alles ziemlich wohlerhalten. Von den k. Museen zu Berlin und dem k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien werden Gypsabgüsse bald oder schon jetzt zu beziehen sein. Eine Vorstellung von ihm gewähren die zwei Ansichten der hier beigegebenen Tafel; es erschien sonst noch keine Abbildung.

Die Rückseite dieses Petersburger Kopfes ist, wie die der Florentiner Statue, kaum ausgeführt, was auf eine ähnliche Art ursprünglicher Aufstellung schließen läßt.

Ich erkenne in diesem Kopf eine Germanin, darf mich dabei auf das zustimmende Urtheil Emil Hübner's†) berufen, welcher dem Studium der verschiedenen Barbarentypen in römischen Kunstwerken besondere Aufmerksamkeit widmet, übrigens auch einigen Antheil daran hat, daß ich auf diesen Kopf in Petersburg ein Auge geworfen habe. So gewiß wir eine römische Arbeit vor uns haben, so gewiß ist keine römische Persönlichkeit dargestellt. Weder Gesichtsbildung, noch Haartracht lassen das zu. Auch ein griechischer Idealkopf ist es nicht. Es ist, so meine ich, ein blonder Kopf. Auffallend ist das starke Haar hervorgehoben, sogar zu einem Kunstmittel malerischer Wirkung als schattige Folie für den Gesichtsumriß benutzt. Es hängt rings frei herab, wie bei einer Anzahl der Germaninnen auf der Marcaurelssäule; eine Dakierin ist es nach dem Vergleiche der Reliefs der Trajanssäule nicht. Eine Keltin ist ebensowenig wahrscheinlich. Ich kann nicht leugnen, daß mich bei mangelnden weiteren Kostümabzeichen endgiltig der Gesammttypus bestimmt, der noch fort-

*) Gesammelte Abhandlungen aus dem klassischen Alterthume Band I, 1851, S. 380 ff.

**) Im Kataloge von 1865 auf Seite 65 unter Nr. 227 als Porträtkopf der Julia Domna, Frau des Septimius Severus „sous l'aspect d'une Vénus Anadyomène“ verzeichnet.

†) Archäologische Zeitung, 1868, S. 22.

lebt. Das ist Fleisch von unserm Fleisch und Blut von unserm Blut, und darauf beruht auch die Sympathie, die ich dem Kopfe entgegenbringe. Wen es sonst noch nach Autoritäten verlangt, dem könnte ich zwei Germanisten nennen, auf deren Urtheil etwas zu geben ist und die sich für die vorgeschlagene Erklärung des Kopfes ausgesprochen haben.

Wollen wir zum Schlusse noch ein Mal zurückblicken auf die Barbarengestalten der antiken Kunst, die als die ältesten Ahnenbilder von Franzosen und Deutschen ein höchst lebendiges Interesse erwecken müssen, so ist beim Vergleiche, bei den Gedankenreihen, die sich daran schließen wollen, vorab immer das Eine nicht außer Augen zu lassen, was ich deßhalb auch und wohl zur Genüge ausgeführt habe, nämlich unter wie verschiedenen Bedingungen diese zweierlei Bilder entstanden. Es ist, als wenn wir auf zwei Persönlichkeiten aus ihren Bildern zu schließen hätten, dem einen von einem van Dyck etwa, dem andern von einem beliebigen Routinier gemalt. Die Gallier saßen, wenn ich so sagen darf, einem virtuosen, geistvollen, griechischen Meister, die Germanen einem in Rom für decorative Zwecke, wenn auch immerhin mit Geschmack und technisch nicht ungeschickt arbeitenden Künstler. Nach dem, was die Kunst dabei that, fällt also der Vergleich zu Gunsten der Gallier aus; aber beidemal ist dennoch wahrhaftig den Nationen wie in die Seele gesehen, beide werden sich selbst wiedererkennen und beide, glaube ich, mit den gewiß unparteiischen Darstellern zufrieden sein.

Dem Franzosen bietet die antike Kunst aus der Zeit seiner Urväter eine Verherrlichung kriegerischer Wildheit, also dessen, worauf diese Nation, in so vielen andern Dingen groß, doch selbst stets mit einer gewissen Vorliebe Werth gelegt hat, und das wir, heute gleichmüthiger als je, ihr nicht abzustreiten brauchen. „A toutes les gloires de la France!“ Da in Versailles könnte auch die Ludovisische Gruppe stehen. Sie wäre ganz unter ihres Gleichen, nur an Kunstwerth würde sie das Meiste überragen.

Uns Deutschen tritt dagegen aus der Antike, wenn auch in minder vollendeter Wiedergabe, einer der glänzendsten und zugleich trautesten Züge aus dem Gesammtbilde unserer Nation entgegen, die Gestalt der deutschen Frau.

Wien. **Conze.**







Philipp von Stosch und seine Zeit.

Von Carl Justi.

(Schluß.)

3. Das Gemmenwerk. (1724.)

Schon früher hatte sein Gönner Fagel im Haag Stosch zugeredet, er müsse sich literarisch der Welt zeigen. Unter seinen Sammlungen hatten die Gemmen stets in erster Linie gestanden; auch der Modegeschmack und die Ortsgelegenheit waren günstig. Besonders aber hatte man damals angefangen, sich zu interessiren für Steine mit Künstlernamen. Als Stosch in Paris war (1712), wurde viel gesprochen von einer glücklichen Idee des Prinzregenten, wonach der berühmte Kopf, der seit Fulvius Ursinus laut der Aufschrift für Solon gegolten hatte, vielmehr von einem Künstler dieses Namens war und den Mäcenas vorstellte. Der ihm befreundete Baudelot de Dairval stellte andere Steine mit dem Namen Solon zusammen, und so gewann man einen bei keinem Schriftsteller genannten Künstler, der auch die schöne Meduse Strozzi signirt hatte. In dem Kabinete dieses Prälaten fand Stosch dreizehn solcher Steine; damals kam Graf Caylus von einer Reise nach Kleinasien durch Rom und nahm ebenfalls aus dem Strozzi'schen Hause den Geschmack an Gemmen mit nach Paris. Kein Ort war für Abfassung eines Gemmenwerkes geeigneter als Rom. Unglaublich, schreibt ein langjähriger Beobachter (1727), ist die Menge von geschnittenen Steinen und Glaspasten, die Jahr aus Jahr ein aus dortigen Ausgrabungen hervorgehen. Es gab dort äußerst geschickte Künstler, welche die Technik der Alten studirt und die Imitation bis zur Täuschung gebracht hatten. Johann Costanzi schnitt in Diamanten; sein Sohn Carl übertraf ihn noch. Der Goldschmied Flavio Sirletti († 1737) war berühmt durch die Statuen (z. B. die Gruppe des Laokoon), die er in diese niedliche Form übersetzt hatte. In dem Kreise, dessen Hauptfiguren früher geschildert wurden, pflegte jeder neue Fund die lebhaftesten Discussionen, Untersuchungen, Hypothesen anzuregen; in den gelehrten Conversationen bewegte man sich damals noch in einer Atmosphäre, die mit Keimen literarischer Ideen, gelehrter Einfälle gesättigt war, und die Eifersucht auf geistiges Eigenthum war den römischen Gelehrten fremder, als irgend welchen in der Welt.

Als Stosch nun (1717) nach dem Norden zurückreiste, sammelte er überall Abdrücke von Gemmen mit Künstlernamen. In Florenz fand er bei dem frühern Antiquar des Cardinals Leopold von Medici (von dem die Gemmen der Uffizien stammen), zu seiner Zeit dem Orakel von ganz Italien in Problemen des ritterlichen Ehrenpunkts, dem Abate Peter Andreas Andreini († 1729), eine kleine, seit geraumer Zeit mit großer Mühe und Kosten zusammengebrachte Collection von solchen, elf an der Zahl.*) Andere, wie der Florentiner Senator Cervetani und der Freiherr von Albrecht, beschenkten ihn sogar mit Originalen.

*) Andreini's Cabinet von 300 Gemmen kaufte Johann Gaston 1731 für die Gallerie.

Zu keiner antiquarischen Arbeit gehört mehr ein Zusammentreffen innerer Ausrüstung mit sehr seltenen äußeren Begünstigungen. Die Gemmen waren an verschiedenen Orten Europa's verstreut, theils überhaupt, theils für eingehendes Studium kaum zugänglich. Aber ein bloßer Reisender, einer, der nicht als Custode oder Sammler die Gelegenheit täglichen Verkehrs mit den Steinen hat, kann nicht die nöthige Uebung des Auges erlangen. Wenn es also zur Berufenheit bei der Wahl einer Aufgabe gehört, daß man es besser machen zu können überzeugt ist als irgend ein Anderer, so war dies hier der Fall. Stosch hatte mehr gesehen als alle Lebenden, und mit Begünstigungen, die so noch Niemand genossen hatte. Der berühmte Homberg hatte ihn sein Verfahren gelehrt, Glasflüsse über Steine zu ziehen. Die zahlreichen Glaspasten seines Kabinets (der Katalog weist deren auf 28 aus dem mediceischen, 14 aus dem pariser, 8 aus dem farnesischen Kabinet, 3 aus Wien, 27 aus römischen Sammlungen, 6 aus florentinischen, 7 aus holländischen, im Ganzen 379, dazu 28000 in Schwefel) zeigen, wie gefällig man ihm überall gewesen war. Der Cavaliere Joh. Hieronymus Odam (aus Toul 1681—1741), ein Schüler Maratta's, der ihm seine Abdrücke großentheils copirte, galt für den geschicktesten in der Zeichnung der Gemmen im Großen; er hatte 2700 solcher Zeichnungen gemacht. Eine, die siebzigste, zeichnete der Maler Netscher. Ghezzi, ein Schüler Flavio's im Gemmenschnitt, stand als artistischer Rath zur Seite. Als Stosch Holland verließ, übergab er Pasten und Zeichnungen Bernhard Picart, dem trefflichen Kupferstecher und Buchhändler, dessen Grabstichel für die Zeit ziemlich frei war von falscher Manier. „Es ist ein Glück, schreibt Stosch, zu dem ich mir nicht genug gratuliren kann, daß so viele geschickte Männer ohne Eifersucht zur Vollendung dieses Werkes beigetragen haben."

Einen, den wichtigsten Beitrag verschweigt er. Der Verfasser der gelehrten Erklärung (doctrina antiquitatis recondita fanden die Leipziger Rezensenten darin) war der Abate Franz Valesio (1670—1742), ein Sohn des Charles Valois, der mit Raynald die Annalen der Kirchengeschichte compilirte. Kein Mensch war geschickter und bereitwilliger, diesen Theil der Arbeit zu übernehmen, vorausgesetzt daß sein Name verschwiegen bliebe. Als ihm Benedict XIV. das Secretariat der Akademie für römische Geschichte übertrug, lehnte er es ab, aus unüberwindlicher Menschenscheu (per essere uomo timido e salvatico, schreibt Bottari.) „Er hat, erzählt uns einer der Wenigen, die ihn gekannt, zufrieden mit seiner bescheidenen Habe, fern von den Vorzimmern der Großen, der Menge wie einem Todfeinde ausweichend, auf den Umgang weniger Freunde beschränkt, als freier franker Philosoph gelebt bis an seinen Tod." Aus Dankbarkeit ließ ihm Stosch durch Markt Tuscher eine Denkmünze prägen mit den Worten: Bene qui latuit, bene vixit.

Das Werk, Gemmae antiquae caelatae, 1724 zu Amsterdam erschienen, war also wieder eine Probe von der eminenten Geschicklichkeit unseres Aventuriers. Er hatte einen Kreis von Männern zusammengeladen, die jeder in seiner Art die ersten, zum Theil einzig waren: er selbst Sammler und Redacteur en chef. Römische Maler, Graveure, Kenner und Gelehrte waren die Zeichner und Erklärer, Niederländer Stecher und Drucker, Mr. de Limiers machte die Uebersetzung ins Französische. Die Dedication nahm Kaiser Karl VI. an, der ihn stets Freiherr genannt und mit einer großen goldenen Kette und seinem Bildnisse beschenkt hatte. Die Gelehrten der Acta Eruditorum sprachen fast mit Enthusiasmus von dieser in jedem Stück vollkommenen Leistung, in der ein Wetteifer der verschiedensten und seltensten Vorzüge erscheine; obwohl bei ihnen in jenem fruchtbaren Zeitalter aus allen Weltgegenden fortwährend Bücher mit den mannigfachsten Vorzügen zusammenliefen.

Der Hauptpunkt ist freilich noch nicht berührt: die Kritik, die Redlichkeit des Heraus-

gebers bei der Wahl seiner Stücke. Visconti nennt ihn einen Antiquario di scarsa dottrina critica; in neuerer Zeit hat man ihn gar für einen Betrüger erklärt. Er selbst behauptet nur solche Werke veröffentlicht zu haben, von welchen er Abdrücke erhalten konnte, und die er dann nach reiflicher Prüfung für echt hielt; die ihm Zweifel erweckten, habe er ausgeschlossen. Der Betrug mit Inschriften hatte schon begonnen, wenn auch lange nicht in dem Umfang, den er nach dem Erscheinen des Stosch'schen Werkes annahm, wo fast von allen in ihm vorkommenden Namen nach und nach gefälschte Wiederholungen auftauchten. Aber auch Stosch fand schon Werke des Dioscorides, des Cnejus, deren Unechtheit er nach epigraphischen Kriterien erkannte. Es gebe heutzutage müssige Leute, die ihre Zeit mißbrauchten, Steine durch Zusetzen alter Künstlernamen zu vertheuern. Aehnliches nun hat man ihm selbst zum Vorwurf gemacht. Er habe sein Werk dazu benutzen wollen, um den Gemmen mit gefälschten Namen, welche er Liebhabern aufgehängt, hinterher Ansehen zu geben; denn unter den damals in seinem Kabinete befindlichen giebt es nur eine einzige bedenkliche, die er später an den Herzog von Devonshire, nach Lippert für 1000 Guineen, verkaufte; es ist das Sardonyxfragment mit dem ruhenden Stiere, bezeichnet mit dem allerdings von Plinius genannten Apollonides (Nr. 11); eine andere, der Carneol des Hercules von Dioscorides (Nr. 28), den er später an Lord Holdernesse verkaufte, war schon 1585 bekannt; eine dritte, die Diana des Heios, blieb stets in seinem Besitz; eine vierte, zweifelhafte, die Victoria mit dem Namen Sostratos (die von Pichler stammen soll), die ebenfalls Devonshire erhielt (Descr. II, 1099), kommt in dem Werke nicht vor. Nach der neuesten Prüfung Heinrich Brunn's bleiben noch immer gegen 17 sichere Stecher und noch mehr (21) signirte Werke; bei etwa halb so vielen dürfte die Frage offen sein; bei anderen bezeichnen die Namen den Besitzer, sind aber alt. Nach Abzug von 51 Nummern, die theils schon vor ihm bekannt waren, theils noch jetzt für echt gelten können, bleiben 19 oder wenigstens 15 verdächtige, von denen wir durch Stosch zuerst Kunde erhalten, aber nichts führt darauf, daß sie durch Stosch den zehn Kabineten, in welchen sie sich befanden, verhandelt worden sind.

Unter Stosch's Genossen war der Handel mit falschen Alterthümern allgemein verbreitet. Ghezzi nennt es eine römische Sitte.*) Römische und deutsche Edelsteinschneider arbeiteten im Solde der Krämer von Piazza Navona. Flavio Sirletti und die drei Costanzo, Giovanni der Vater und zwei Söhne, Carlo und Tommaso, lieferten dem Prior Vaini hunderte solcher Imitationen, darunter viele mit Namen, die Joseph Rospigliosi faßte und die später der Jude Medina in Livorno nebst wenigen echten für antik ausbot, „obwohl sie in Rom allen Antiquaren, Dilettanti, Bottegari und Ferravecchi bekannt waren und hundert Sensalen und Torcimani durch die Hände gegangen waren." Dabei hatte Stosch die Hände im Spiel. Nach Bracci, der die berühmtesten Graveure viel darüber ausgefragt hatte, war z. B. der angebliche Augustus des Dioscorides (Nr. 25), damals im Besitz des Marchese Massimi, von Sirletti, ebenso ein Hermaphrodit desselben Namens. Auf einen zweifelhaften Carneol, dessen Kopf Stosch für Theseus (Descr. III, 69), andere für die lanuvinische Juno hielten, und den der Holländer Joachim Rendorp erwarb, hatte Anton Pichler (1700—1779) den Namen des Cnejus im Auftrage des Belisar Amidei gesetzt, auf eine Camee, Achill mit der sterbenden Penthesilea, im Besitz des Engländers Diering, den Namen Alpheus (Descr. III, 274). Auch Pichlers Sohn Johann sowie Lorenz Natter, der später in Stosch's Dienste trat, gaben sich dazu her.

*) Ghezzi erzählt von dem jüngeren Foriere (1745): disegnia, e fa da antiquario, e ci pretende molto, e fa il Milordo per Roma, e fa la Balía alli forastieri, alli quali egli appiccica quello che vole, come è solito presentemente del paese.

Pichler's Freunde erzählten später (als er ein großer freier Künstler geworden war und sich vom Dienste der Gauner losgemacht), er habe wohl zuweilen Intagli für alt ausgeben lassen, um einen aufgeblasenen Kenner zu verhöhnen oder aus Pique gegen seine Kritiker: Tischbein gestand er, er habe falsche Antiken gemacht, „aber nicht gern“, indem er zugleich bekannte, daß er die besten Antiken, wie den Hercules Strozzi, nie erreicht habe, so oft er sie auch copirte. Es war ihm leichter, nach einem schlechten antiken Steine, dessen Intention gut war, einen weit besser ausgeführten zu schneiden. Der Cardinal Albani hatte einen Menschen in seinen Diensten, der eine außerordentliche Geschicklichkeit besaß, gewisse Klassen antiker Werke nachzumachen, und sich damit auf Kosten der Antiquare ergötzte. Er schnitt z. B. von einer antiken Glascaraffe den Boden aus, malte einen Hahnenkampf darauf, kittete ihn wieder an, und verkaufte die Flasche dem Monsignor Strozzi für 150 Scudi. Ghezzi erzählt von einer sehr artigen Komödie des Minoriten Joh. Anton Bianchi, welche die Prellereien der römischen Antiquare zum Thema hatte. Sie wurde 1741 im Refectorium des Klosters S. Bartolommeo auf der Tiberinsel unter großem Zulauf Rom's von den Mönchen aufgeführt.

Sammler haben oft ein weites Gewissen. Nach einer Anecdote, für die ich keine bessere Quelle weiß als de Brosses (1740), war einmal, als das Kabinet von Versailles einer Gesellschaft, darunter Stosch, gezeigt wurde, der sogenannte Siegelring des Michelangelo abhanden gekommen. Nachdem die Durchsuchung nichts ergeben, habe sich Hardion an Stosch gewandt mit den Worten: Monsieur, je connais toute la compagnie, vous seul excepté. d'ailleurs je suis en peine de votre santé; vous paraissez avoir un teint fort jaune, qui dénote de la plénitude. Je crois qu'une petite dose d'émétique, prise sans déplacer, vous serait absolument nécessaire .... Keyßler hörte (1730), „daß Stosch Alterthümer viel höher an Käufer bringe, als sie ihm zu stehen gekommen;“ der Conservator des capitolinischen Museums, Capponi, der selbst ein Gemmensammler war, spricht bei Gelegenheit der Medina'schen Steine von des Baron betrügerischen Taufen wie von etwas allgemein Bekanntem (colla solita impostura; 19. Dec. 1734); Gori sagt nur, „daß er nichts ohne Interesse thue“ (1740). Ein späteres Zeugniß gegen ihn steht im Augusteum, S. 44; A. W. Becker will die Tradition noch in Florenz gefunden haben: „Der Besitzer trug gewöhnlich des Sonntags antike Gemmen zu seinem Steinschneider in Florenz und ließ solche Steine, deren Vorstellungen er nicht zu erklären wußte, durch Zusätze erklärbar oder durch Namen merkwürdig machen. Ich erfuhr dies in Florenz von Männern, die genau davon unterrichtet waren, und deren Glaubwürdigkeit durchaus nicht bezweifelt werden kann.“

Gesetzt indeß auch, Stosch's Hände wären hierin nicht sauberer gewesen, als die aller übrigen, ist es glaublich, daß er ein Werk zum Betruge benutzt habe, das er offenbar zu einem Prachtmonument für sich machen wollte, in dem er der Nachwelt etwas schlechthin Vollkommenes zu hinterlassen wünschte? Er war zu klug, um nicht zu wissen, daß die Zeit alles an den Tag bringt, daß er sich eine Schandsäule errichtet hätte. Es ist nicht glaublich von einem Manne, der in solchem Grade das besaß, was La Rochefoucauld die höchste Geschicklichkeit nennt: den Preis jedes Dinges zu kennen.

Daß Stosch nicht unfehlbar war, daß er sich selbst stark täuschen konnte, beweisen die zwei von Baiardi erwähnten Steine des Alessandro Cesari (6 u. 55), die er einem Alexandros und Pyrgoteles zuschreibt. Daß er aber an Urtheil seinen Zeitgenossen weit überlegen war, zeigt ein Vergleich mit dem, was sich die Maffei, Gori, Vettori bieten ließen. Daß er „mit etwas mehr Urtheil und Auswahl gesammelt als ohne Ausnahme alle, die nach ihm Verzeichnisse der Steine mit Namen zusammentrugen,“ gesteht derselbe

Köhler, der ihn in jenen Verdacht gebracht hat. In Bracci's Werk, der dreißig Jahre und länger gesammelt hat (Memorie degli antichi incisori. Florenz 1784) und der von allen am meisten Kritik übte, sind die zu den Stosch'schen neu hinzugekommenen Steine weder interessant, noch gelehrt, noch dunkel. Gewiß ist, daß es wenige Werke giebt, wo soviel Juwelen der Kunst auf kleinem Raume beisammen sind. Die beiden Medusen des Solon und Sosikles, die beiden Pallas des Aspasios und Eutyches, Eros auf dem Löwen von Protarch, der Germanicus des Epitynchanos, die Julia des Euodos, der Satyrkopf des Skylax, der Palladionraub des Felix und der des Dioscorides, des letzteren Mercur, die Diana des Apollonius, die Muse des Onesas, Teucer's Hercules und Iole und noch andere sind solche Juwelen: und ein Blick auf ihre noch im Berliner Museum befindlichen Glaspasten giebt uns einen lebhaften Eindruck von der Herrlichkeit dieser Miniaturplastik der Alten, wie sie Pichler nannte.

Seitdem sich Stosch mit diesem seinem Prachtwerke von neuem in Rom eingeführt hatte, ward er für die Stadt und bald für ganz Italien das Orakel in allem, was die Alterthümer, was Münzen und Gemmen betraf. In der Numismatik war er, was Umfang der Kenntnisse und Sorgfalt der Kritik betrifft, vielleicht der Erste seiner Zeit. „Sein Ausspruch über solche Dinge, erfuhr Keyßler, wird in Rom nicht leicht vorbeigegangen." Natürlich kamen alle Lords zu ihm; Carlisle z. B. hat er den Geschmack an den Gemmen beigebracht. Er begann einen Kreis von Künstlern, einheimischen und fremden, um sich zu sammeln, die er in mannigfaltiger Weise beschäftigte, und die zum Theil in seinem Hause wohnten. So Johann Justin Preisler und der Maler Mark Tuscher. Sein Bruder, der Arzt Heinrich Sigmund (1699 — 1747), war seit 1721 bei ihm und mit der Ordnung des Kabinets betraut. Er sammelte und ließ stechen für einen zweiten Theil der „Gemmae antiquae"; er strebte nach einem vollständigen Apparat für gewisse Zweige der Alterthümer, als Grundlage des Urtheils. Zu diesem Zwecke ließ er fortwährend copiren was in Rom zum Vorschein kam, oder was in weiten Palästen verborgen war. Seine Bildnisse aus diesen Jahren, auf Münzen (von Joh. Pozzo „moribus antiquis", von Tuscher „nil nisi prisca peto"), auf Cameen von den ersten Glyptographen Italiens, eine Marmorbüste von Bouchardon und anderes sind Beweise der Freundschaft und Achtung, die er in Künstlerkreisen genoß.

Für einen Fremden war es nicht leicht, in Rom eine solche Stellung zu erlangen, ja schon sich dort zu behaupten gelang wenigen. Die Römer haben nicht bloß ein scharfes Auge für Schwindel und Seichtigkeit jeder Art und einen grausamen Witz in der Darstellung persönlicher Schwächen, sie sind eifersüchtig gegen die, welche so frei sind, sich mit ihren Sachen (roba nostra) zu beschäftigen. Der stolze Marchese Scipio Maffei erfuhr es, als er 1739 im Interesse seines Lapidarmuseums in Rom erschien. Alle Briefe sind mit giftigen Bemerkungen über ihn gespickt, von denen ihm freilich nur wenige in's Gesicht gesagt wurden. Der Kardinal Passionei ließ ihn zweimal abweisen; Bottari wünscht einen Katalog zu sehen von den Büchern, die er verheißen, den Sachen, die er erfunden haben will und denen, die er gestohlen hat. Fontanini scheint er eitel und rechthaberisch; Bajardi nennt sein Wesen altitonante; Ficoroni gar hält ihn für einen Erzbetrüger; andere sagten ihm, eine solche Inschriftensammlung sei ein Museum für arme Teufel; nach Ghezzi verlor er den Credit, mit dem er gekommen war, und zog entlarvt ab, nicht als der Mann der Wissenschaft und des Alterthums, für den er sich ausposaunt. Es war ihm also in Rom nicht so wohl gelungen wie in Paris, seine Rolle zu spielen.

Welche Erfolge hätte Stosch erreicht, wenn er in Rom geblieben wäre! Er ließ Jahrelang an einer „Kosmographischen Karte" Roms arbeiten, mit Rissen und Ansichten

der alten und neuen Gebäude und ihrer Geschichte; alle Merkwürdigkeiten der bildenden Kunst fanden hier ihre Stelle. Aber jene diplomatische Mission, der er einen Theil seines Ansehens verdankte, erwies sich als zweischneidige Waffe. Clemens XII., dem er als Kardinal nahe gestanden, „ließ einen Feind Englands im auswärtigen Amte allmächtig werden. Polignac, sein damaliger Beschützer, gab ihm zu verstehen, daß bei den zwischen London und Wien obwaltenden Verhältnissen sein Schutz bald aufhören werde."

Als Stosch am 21. Januar 1731 gegen Mitternacht aus einer Conversation beim Kardinal Bentivoglio nach Hause fuhr, sah er sich mitten auf der Straße von vier Männern in Masken angegriffen. Einer fiel den Pferden in den Zügel, ein anderer faßte den Kutscher, ein dritter versicherte sich des Bedienten; der Führer aber stieß mit dem Kolben seines Karabiners das Wagenfenster ein und setzte dem Baron das Rohr auf die Brust. Als dieser seine Börse und einige Kostbarkeiten anbot, erklärte die Maske, qu'il ne lui demandait ni sa bourse ni sa vie pour lors, mais qu'il l'avertissait de partir en huit jours de temps de Rome, sans quoi on ne lui ferait pas grace une seconde fois, worauf sie sich entfernten. Dieser Vorfall ist nie aufgeklärt worden; Stosch selbst hat sich stets zweifelhaft darüber geäußert. Der Chevalier de St. George selbst war gewiß ganz unbetheiligt: Stosch achtete für passend, ihm sagen zu lassen, daß er nie den Gedanken gehabt, der Streich gehe von ihm aus, worauf jener antwortete: que cette seule idée blessait l'élévation de ses sentimens. Die Aufsicht des Barons, eines Deutschen, eines Mannes von Geist und Bildung, mußte ihm lieber sein als die jedes andern. Einige glaubten, der Coup käme von der Regierung, der sich Stosch durch seine kecke Zunge unliebsam gemacht habe; andere meinten sogar, die Geschichte sei eine Mystification des Barons, der aus Rom wegberufen zu werden wünsche. Das wahrscheinlichste war, daß die in Rom wohnenden Engländer dahintersteckten, denen das auf ihre kleinsten Bewegungen wachsame Auge des Emissärs unbequem geworden war, oder die als leidenschaftliche Parteimänner dem Prätendenten einen Dienst zu erweisen meinten. In der That, bemerkt der damals dort anwesende Graf Wackerbarth, scheint der Streich mehr zu den englischen als zu den diesseitigen Sitten zu passen: l'Italien tue sans dire gare: mais l'Anglais plus humain épargne la vie pourvu qu'il obtienne son but. Sein Beschützer, der Kardinal Polignac, konnte ihm nicht helfen. Die Regierung ließ seine Wohnung durch Sbirren beobachten, die auch seiner Karrosse folgen mußten; eine Belohnung von 500 Scudi für den Entdecker wurde erst geboten, als Stosch bereits (am 16. Februar) nach Livorno abgereist war.

4. Stosch in Florenz (1731—1757).

Als Stosch von Rom schied, konnte er über die Wahl seines künftigen Wohnortes in Italien nicht in Zweifel sein. In keiner Stadt fanden Fremde so liebenswürdige Gastlichkeit, genossen soviel gesellschaftliche Freiheit, ja Vorrechte, als in dem heiteren, witzigen, höflichen Florenz. Hier war am meisten Bildung und geistige Regsamkeit, unbehelligt durch Politik, Intriguen und Militär, trieb man Literatur, vaterländische Geschichte, Kunst- und Naturstudien. Lalande fand, daß in diesen Dingen Florenz, mit dem übrigen Italien verglichen, noch immer den alten Vorrang behauptete; bei ihrem Genie würden sie es viel weiter bringen, wenn nicht Klima, Galanterie und Feste den Geschmack am Studium, die Wißbegier und die Talente entnervten. Noch regierte der letzte Mediceer, Johann Gaston, der Stosch in einer Audienz erklärte, „daß seine Person in vollkommener Sicherheit sein solle: er hoffe, Stosch werde hier bleiben und seine römischen Sammlungen genießen." Nun erst ließ Stosch seine Bibliothek und den Atlas aus dem Haag kommen und ordnete

alle seine Schätze in geräumigen Sälen. Die Rapporte über römische Verhältnisse setzte er in Florenz fort.

Vortheilhaft gegenüber der Indolenz, mit der die Römer von Jahr zu Jahr die Zeugnisse ihrer Vorzeit vom Strome der Zeit wegspülen sahen, erscheint die Pietät der Florentiner, bei denen sich, selbst in den niedrigsten Klassen, der Respect vor den öffentlichen Denkmälern, wie vor Heiligthümern, vom Vater auf den Sohn vererbte. Florenz mit seinen von 160 Statuen bevölkerten Plätzen und Straßen konnte ja allein eine Vorstellung geben von dem Schauspiel, das einst dem Pausanias die großen Städte Griechenlands boten.

Ein reges gelehrtes und künstlerisches Leben rief das von einer Gesellschaft vornehmer Florentiner unternommene Prachtwerk des florentinischen Museums hervor (1731–62). Der Gedanke ging aus von dem Cavaliere Franz Maria Gabburri, anfangs hatte die Leitung Bonarroti, dann Sebastian Bianchi als Ordner, Gori als Erklärer. Die beiden ersten Bände enthielten die Gemmen, der dritte (79) Statuen, dann folgten drei Bände Münzen und endlich vier Malerbildnisse. Währenddem wuchs die Gallerie fortwährend durch Erwerbungen ganzer Sammlungen wie einzelner Stücke, unter den letzten Mediceern, Cosimo III. und Johann Gaston, wie unter Franz von Lothringen.

Bei seiner ersten Reise hatte Stosch noch Anton Maria Salvini († 1729) am Leben gefunden, den letzten Griechen in Florenz, der nahe an fünfzig Jahre den Lehrstuhl dieser Sprache bekleidet hatte, von dem die Gori, Maffei, Querini ihr Griechisch lernten, und von dem Alexander Pope gesagt hatte, sie beide seien die einzigen in der Welt, die noch Griechisch verstünden. Sehr nützlich war ihm die Freundschaft des Custoden der Galerie, Sebastian Bianchi (1662 — 1737), den Cosimo III. zu seiner antiquarischen Ausbildung nach Paris und Bologna hatte reisen lassen; in seiner Familie war das Custodenamt der Galerie fast zwei Jahrhunderte lang erblich gewesen. Er hatte den mediceischen Schatz der Gemmen und Bronzen zuerst geordnet. Zu Stosch's Hausgenossen gehörte auch der bekannte Christian Dehn, der bei der Verfertigung der Glaspasten half, und der später mit seinen ausgewählten Schwefelabdrücken in Rom einen Kunsthandel trieb.

In den ersten Jahren seines dortigen Aufenthaltes war Stosch Zeuge einer merkwürdigen Bewegung, welche die toscanische Gelehrtenwelt bald fast gänzlich in Beschlag nahm. Diese Aufregung ging aus von dem Werke eines längst verstorbenen Schotten, Thomas Dempster, der Etruria Regalis, die der Engländer Coke 1723 herausgab und der Senator Philipp Bonarroti mit Kupfern und Anmerkungen begleitete (1726). Stosch hatte diesen interessanten Mann, der als der erste Antiquar seiner Zeit verehrt wurde, auf seiner Rückreise nach Deutschland (er starb 1733) noch persönlich kennen und schätzen gelernt; „kein Italiener könne Münzen und Alterthümer gelehrter auslegen," er zog ihn in allen schwierigen Fragen zu Rathe. Durch das genannte Werk wandte sich alles der bisher fast unbeachteten etruskischen Vorzeit zu. Die zahlreichen etruskischen Denkmäler, die mit einem Male in die Gelehrtenwelt hineingeworfen wurden und so interessant erklärt, erregten einen glühenden Wetteifer, Aufschluß über Sprache, Sitte, Geschichte und Herkunft der Ahnen der Toskaner zu erringen. Ein Menschenalter lang dauerte diese Bewegung; gerade die Jahre, welche Stosch in Florenz verlebte, waren die goldene Zeit der „Etruscheria", die dann ebenso schnell in Vergessenheit versank, wie sie emporgestiegen war. Ihr Unternehmen war gänzlich gescheitert.

Unter denen, welche Dempster als den „ersten und größten Autor und wahrhaftigen Homer" der etruskischen Antiquaria, die nun der griechischen und römischen als gleichberechtigt zur Seite gestellt sei, verehrten, galt der florentiner Probst (von San Marco)

Anton Franz Gori (1691 — 1759) für den ersten nach Philipp Bonarroti's Tod, dessen Gast er in der Villa zu Settignano so oft gewesen war. Ein Mann, dessen einzige Leidenschaft literarischer Ehrgeiz war, von unermüdlichem Fleiß, schwacher Kritik, unlesbarem Stil und ohne Sinn für das Künstlerische der Alterthümer. Er setzte ganz Italien in Bewegung für Beiträge zu seinem Museum Etruscum und ähnlichen Werken, wüsten Magazinen in der Weise der vorigen Zeit, an deren Vorräthen die Nachwelt zu sichten und zu denken hatte. „Keine Woche, schreibt er an Vettori, vergeht, ohne daß mir etruskische Sachen ins Haus gebracht werden." Soviel er gedruckt hat, so hinterließ er noch 122 Stöße Handschriften. Die Florentiner ließen Gori darben, wie es scheint; wenigstens lag er beständig seinen einflußreichen Gönnern am Tiber in den Ohren um das römische Almosen eines Benefiz; die Mittel zur Herausgabe der der Ehre ihrer Ahnen geweihten Bücher erbettelte er zum Theil durch Dedicationen, selbst einzelner Kupfer; auch war er der gelehrte Cicerone von Florenz.

Zu seiner Zeit theilte er den Primat der Alterthumskunde in Italien mit dem Marchese Scirio Maffei (1662 — 1755), seinem bitteren Feinde. Auch diesem war der Ruhm des Namens das Höchste; aber was Gori durch schwerfälligen Fleiß nur mühsam errang, verschaffte er sich auf viel größerem Fuße durch sein glänzendes, bewegliches Talent. Er schweifte im Pantheon der Literatur umher, überall mit dem Anspruche zu dominiren, mit der Gewißheit Recht zu haben, stets in neuen Gefilden Lorbeeren sammelnd für Werke, die er mit gewandter Verwendung lebender und todter Gelehrten gezimmert.

Eine Eigenheit dieser norditalienischen Archäologen war ihr lebhafter landschaftlicher und städtischer Patriotismus. Maffei entdeckte und veröffentlichte die Urkunden der Vorzeit Verona's und gründete ihr ein epigraphisches Museum, für das er ganz Italien bereiste und brandschatzte. Als er einen Ruf nach Turin erhielt, sagte er, er wolle lieber hundertmal sterben, als sein Vaterland verlassen. Gori hungerte lieber, als daß er nach Rom ging und für Florenz eine fette Pfründe eintauschte. Die Veroneser erwiesen ihrem Maffei bei Lebzeiten Heroenehre, während der arme Gori nur eine Büste im Kreuzgang von S. Marco nach seinem Tode erlangte, der die Buben die Nase abschlugen.

Längst waren die öffentlichen Zustände Italiens so beschaffen, daß der Nationalstolz weniger auf das ging, was man war, als auf das, was man in nebelhafter Vorzeit gewesen. Stolz bekennt Johann Baptist Passeri (1694 — 1780), ein Sohn jener glorreichen Nation zu sein, geboren im Herzen Etruriens zwischen Volsinii und Tarquinii (in Farnese); und Mario Guarnacci's Patriotismus flüchtet sich in jene Zeiten, wo Italien gebildet, bevölkert, mächtig, Griechenland aber unwissend, arm und barbarisch war: das waren die Zeiten, wo ganz Italien etruskisch war; denn die Etrurier gingen Griechen und Römern in Philosophie und Kunst voran. Passeri baute aus den figurirten Alterthümern ein wunderliches System auf, dessen Schlußstein eine Geheimlehre war, welche mit neuplatonischer Interpretenkunst in die Urnen und Vasen selbst christliche Dogmen hineingeheimnißte.

Seit 1733 machte Gori mit seinem Zeichner Vincenz Franceschini antiquarische Reisen durch die toscanischen Bergstädte, die damals noch ein unentdecktes Land waren. Im Jahre 1740 war er zum erstenmale zu Besuch in Volterra, bei eben jenem römischen Prälaten Guarnacci, der dort seine Sommer zubrachte; und seitdem alljährlich. Guarnacci hatte längst mit Schmerz den schnöden Verbrauch der aus den reichen Hypogäen dieser Berge hervorgehenden Alabasterurnen betrachtet; er beschloß endlich, sie in ein Museum zu retten, das von Anfang an seiner Stadt als Vermächtniß bestimmt war. 1757 zog er sich ganz dahin zurück, und 1761 ward das Museum Guarnacci eröffnet, in dem Palaste Maffei

(1527), den er zu dem Zwecke an sich gebracht. Drei Säle im Erdgeschoß und noch ein vierter enthielten an 200 Aschenkisten.

Seitdem Maffei das Vorbild gegeben, wurden solche antiquarische Vermächtnisse an die Vaterstadt in Italien Sitte. Indem man sich selbst ein bleibendes Denkmal stiftete und den Municipalpatriotismus für seinen Namen interessirte, rettete man doch auch dem Vaterlande einen Theil seiner Zierden und der Wissenschaft ein Material, dessen Werth und Gebrauch oft erst die Zukunft offenbar machte. Olivieri in Pesaro, Stoppani in Urbino, Baldelli in Cortona sind andere Beispiele der Art.

Wenige Jahre nach dem Erscheinen der Etruria Regalis wurde als Mittelpunkt für das Studium dieser Alterthümer eine Academie gestiftet im Mittelpunkte Toscana's. Cortona, das auf steilem Hügel noch immer von seinen etrurischen Mauern umschlossen das anmuthige Val di Chiana beherrscht, zählte unter seinen Bewohnern zahlreiche, an 60, uralte Adelsfamilien, die in den Kreuzzügen seinen Namen in's Morgenland getragen hatten, in den Kämpfen der italienischen Städte es zum „Ghibellinennest" machten und noch immer dem Malteser- und Stephansorden Ritter lieferten. Sein letzter Stolz waren die Maler, welche hier geboren wurden, Lucas Signorelli, Peter Berettini; auch Franz Mazzoli war nur zufällig in Parma geboren. Aus diesen in öden Steinpalästen enger steiler Gassen hausenden Geschlechtern einer abgelegenen Bergstadt ging eine Anstalt von europäischem Namen hervor, welche 30 Jahre lang ein Mittelpunkt für die archäologischen Studien der Halbinsel gewesen ist.

Die Idee ging aus von dem Abate Onofrio Baldelli, welcher sein in Rom gesammeltes Museum der Vaterstadt bestimmte. Er hatte drei Großneffen, Rudolph, Philipp, Marcell Venuti, die alle später im archäologischen Verkehr eine Rolle gespielt haben. Rudolph wurde Commissar der Alterthümer in Rom, Marcell ging mit Karl III. nach Neapel, leitete und beschrieb zuerst die herculanischen Entdeckungen; Philipp ging nach Frankreich, wo er Montesquieu nahe trat, in Bordeaux als Bibliothekar lebte und vieles über die Alterthümer und die Geschichte der Guienne bekannt machte. Er kam dann als Propst nach Livorno, wo er eine antiquarische Gesellschaft (Colombaria) gründete. Diese drei Brüder also vereinigten sich mit sieben anderen edeln Cortonesern am 29. December 1726 und stifteten eine Gesellschaft, deren Wappen der delphische Dreifuß und deren Devise war: Obscura de re lucida pango. Vierzig Cortoneser sollten es sein, und hundert auswärtige Korrespondenten. Diese hatten der Akademie ein Buch oder ein Kunstwerk zu schenken oder drei Scudi beizutragen und subscribirten auf die Denkschriften. An der Spitze stand ein Ehrenpräsident, Lucumo genannt, der jährlich gewählt wurde; 1734 war es Ottoboni, 1735 Albani. Zweck war, die im Toscanischen gefundenen Alterthümer Etruriens zu erklären, „die edle Zeichnung, die Majestät der Riten und Ceremonien, die Eleganz der Trachten, die Sage und Geschichte der Etrurier" darzulegen.

Seit dem 1. Januar 1744 hielt man monatliche Versammlungen, zu welchen mit der Glocke des Palazzo eingeladen wurde. Der Großherzog hatte nämlich der Akademie (1727) stattliche Räume in dem großen Palazzo Imperiale oder Pretorio geschenkt. Hier stand das Museum und die Bibliothek; und alljährlich wurde ein glänzendes Fest mit Musik und Poesie gegeben, das nach einem griechischen oder römischen (z. B. den Panathenäen) hieß, dessen gelehrte Erklärung ein Theil des Programms war. Jene Monatssitzungen fanden in Privaträumen statt, z. B. in der Bibliothek des Kanonikus Sellari, im großen Hospital beim Kommissar Baldelli. Hier wurden Abhandlungen und Korrespondenzen verlesen, Anticaglien, Inschriften, Zeichnungen, Kupfer und Bücher vorgelegt, archivalische Mittheilungen aus der Geschichte Toscana's mit Diplomen u. s. w. gemacht; auch Naturgeschichtliches

war nicht ausgeschlossen. Diese Versammlungen hießen cortonesische Nächte, Notti Coritane. Ihre Protokolle, die sehr ausführlich und splendid geführt wurden, sind voll interessanter Anekdoten; leider wurde vor einiger Zeit ein großer Theil gestohlen. Wir sehen daraus, daß auch vornehme Damen regelmäßig erschienen, ja mitsprachen; Lucrezia Venuti, Marcello's Frau, stellt physikalische Experimente an; Maddalena Ginori Pancrazi beschreibt Gemmen und übersetzt Banier's Mythologie.

Diese Akademie war nun ein Mittelpunkt der Korrespondenz, ein Asyl für Denkmäler; — die „Muse“ von Cortona, gefunden 1732, ist ein Gemälde, das allein eine Reise dahin verlohnt —; ferner aber regte sie auch Arbeiten an. Neunmal, von 1735 bis 1791, hat sie ihre Dissertationen gesammelt; es fehlt unter den Verfassern kein bekannter Name Italiens, auch Franzosen kommen vor. Der Stifter Baldelli hatte sein Museum nicht nur stechen lassen, sondern auch erklären, wieder von unserem bescheidenen Abate Franz Valesio; hierzu fügten Rudolf Venuti und Gori Erklärungen anderer in cortonesischen Privathäusern bewahrter Stücke (z. B. bei Corazzi), und so entstand das Museum Cortonense 1750. Endlich gab Gori 1751 eine Blumenlese aus den Notti Coritane heraus. —

Stosch sah auf diesen provinciell-antiquarischen Enthusiasmus und Stolz über eine vor Jahrtausenden besessene, ganz dunkele Größe mit vornehmer Geringschätzung herab; die Scenen griechischer Heldengeschichten auf etruskischen Steinen z. B. erklärte er für altgriechische Kolonialkunst, die Inschriften derselben für verwildertes (imbastardito) Griechisch. Allein ohne Zweifel war diese national-archäologische Bewegung und der Umlauf der Antiquitäten, den sie veranlaßte, eine Bedingung seiner Sammlererfolge.

In diesen „cortonesischen Nächten“ wurden von Niemand häufiger Briefe verlesen als von Stosch. Von jeder Gemme, die er kaufte, von jeder Münze und Bronze sandte er Abdrücke, Zeichnungen, Beschreibungen. Hier und in den Akten der ein Jahrzehnt später (1735) von Joh. Hieronymus Pazzi gegründeten florentinischen Gesellschaft, der Società Colombaria, erhalten wir gelegentlich Einblick in den lebhaften antiquarischen Verkehr, dessen Centrum das Stoschische Haus in Florenz war. „Er hat,“ schreibt Barthelemy 1755, „ganz Italien ausgezogen (dépouillé) und hält es noch immer unter Botmäßigkeit durch seine Korrespondenzen.“ Wie großartig seine Einkäufe waren, davon giebt uns ein Schreiben nach Cortona vom J. 1750 einen Begriff, wo er gleichzeitig von einem Mailänder Juwelier zwölf Gemmen kaufte, ferner zwei knieende Victorien von Marmor, die, wie er annahm, aus einem Triumphbogen, vielleicht in Florenz, stammten; drei Pfund griechische und lateinische Silbermünzen von einem aus Konstantinopel zurückkommenden Chevalier de Burlat, siebzig Kaisermünzen von einem Kaufmann aus Tunis, fünfzig griechische aus dem Museum des Marchese Vincenzo Riccardi. In Münzen und Gemmenkäufen mußte Jeder darauf verzichten, gegen ihn aufzukommen. Für ein seltenes Stück scheute er keinen Preis. Für den einst weltberühmten etruskischen Carneolscarabäus, die fünf Helden der Theben, verehrte er (1735) dem Grafen Vincenz Antinori in Perugia eine Camee mit dem Apollokopf in einem Goldringe und Montfaucon's Werke in prachtvollem Corduan.

Die Trennung von der Metropole der Alterthümer wurde einigermaßen durch die Lebhaftigkeit des Verkehrs zwischen Toskana und Rom kompensirt. Die toskanischen Gelehrten waren ebenso publikations- und schreiblustig, wie die römischen die Oeffentlichkeit scheuten, aber gern bereit waren, anderen zu dienen, über deren „grande ansietà di sapere, e di stampare“ sie lächelten. Gori bezog seine Inschriften von Ficoroni, Vasen von Vettori, von Ghezzi die Lampen und Kandelaber; Salvini erhielt griechische Inschriften von Fontanini und Bianchini. Selbst den Neapolitanern wußte man Mittheilungen über die geheimnißvollen herkulanischen Ausgrabungen zu entlocken; in der florentiner Colombaria sind

die ersten genauen Berichte über sie verlesen und später von Gori in seinen Symbolae (1748) veröffentlicht worden. Stosch wurde über alles, was in Rom vorging, durch den Kardinal Alexander Albani, bei dem seine Empfehlungen das größte Gewicht hatten, unterrichtet. Die ägyptische Reise Friedrich Ludwig Norden's (1737 und die folgenden Jahre) wurde nach seiner Idee gemacht.

Doch pflegte Stosch nicht bloß zu nehmen, er konnte auch zuweilen geben, d. h. seinen Rath, sonst verstand seine Hand nur Nehmen und Festhalten. Fortwährend liefen Schreiben ein von Gelehrten und Liebhabern, um seine Ansicht über Preis, Echtheit von Münzen, die sie zu kaufen wünschten, um Winke, Mittheilungen aus seinen Sammlungen für antiquarische Dissertationen. Wenig glücklich war seine Deutung des borghesischen Fechters als Discuswerfer. Eine Reihe seiner Gutachten (die er gern ertheilte), darunter mehrere für den berühmten Paciaudi, sind vom Verfasser in Italien gesammelt und herausgegeben worden (Antiquarische Briefe des Baron Ph. v. Stosch. Marburg 1871). Sein Ansehen war groß, und er vermehrte den Nimbus, den ihm seine unzweifelhafte Kennerschaft gab, durch vornehme Zurückhaltung, wie er denn z. B. nie Mitglied der Florentiner Colombaria wurde, der zu entgehen gewiß nicht leicht war. Doch war er sehr bereit, seine Schätze Fremden und Gelehrten zu zeigen. Eine cortonesische Ehreninschrift rühmt von ihm: „eius gaza perpetuo nostratibus et extraneis eruditis patuit." Muratori lieferte er Inschriften, Mehus eine Handschrift vom Diarium des Cyriacus von Ankona, Pancrazi die seltene Ausgabe der Briefe Beccadelli's.

Aber Geschenke von ihm zu bekommen mußte man aufgeben. „Er hat mir, fährt Barthelemy fort, alles gezeigt, aber nichts gegeben. Bis zu Bitten habe ich mich erniedrigt; sie haben ein Herz nur verhärtet, das von Natur nicht weich ist."

Nur einen hämischen Feind und Ausspürer seiner Schwächen hatte Stosch in Florenz; und es war ein Mann, dem nicht beizukommen war, der berühmte Doktor Johannes Lami. Um einen Ort zu haben, wo er über Jedermann seine Meinung sagen und sich seiner Haut wehren konnte, gab er seit 1740 (bis 1770) die Novelle letterarie di Firenze heraus, die beste, ja einzige Literaturzeitung Italiens. Er war Theologe Sr. kais. Majestät, Professor der Kirchengeschichte, aber vor allem Journalist, ja ein Typus des Literators und Journalisten, und als der größte Satirikus seiner Zeit gefürchtet. Obwohl ohne Vermögen, hatte er Protektionen, Rang, ja Freundschaften stets abgelehnt, um nicht die Freiheit und Rücksichtslosigkeit der Feder einzubüßen. Er galt für einen Misanthropen; einsiedlerisch, zerstreut, argwöhnisch. Er hatte so viel Zank gehabt und noch auf dem Halse, daß man nicht begriff, warum er immer noch neuen aufsuchte. Morgens früh um sieben Uhr sah man ihn ohne Hut, mit langem fliegendem Haar, in purpurfarbenem Mantel, oft mit einem rothen und einem schwarzen Strumpf, in Pantoffeln, zwischen seinen beiden Mägden auf dem Kräuter- und Hühnermarkte wandern, für die Küche einzukaufen, und Abends ging er in langem weitem Hemde, das wie ein Schlafrock gemacht war, vor seinem Hause auf und ab spazieren. Lami verfehlte nicht, die mangelhafte Erudition unseres Barons und die fremden Federn, mit denen er sich geschmückt, aufzudecken und ihn als einen unwissenden Praktiker zu charakterisiren*). Das war er nicht, obwohl er nur eine gelehrte Abhandlung veröffentlicht hat, über eine Münze mit dem Kopfe des Kaisers Carinus und der Magnia Urbica, in der er des ersteren Gemahlin erkannte (1755).

*) Quem (sc. Stoschium Clemens XI), etsi nulla graeca vel latina eruditione censendum .... tamen quod longo usu, et manuali tractatione vetera monumenta internoscere et pensare didicisset, haud semel suis colloquiis dignatus est. Lami Memorabilia Ital. Flor. 1742. I, 43.

5. Das Gemmenkabinet.

Das glaubhafteste, noch vorhandene Zeugniß der Kennerschaft, Kritik und des kaufmännischen Genies des Barons ist das berühmte Kabinet, das als Schöpfung eines Privatmanns einzig, fast unbegreiflich dasteht. Laut dem gleich nach seinem Tode verfaßten Kataloge (als indeß doch schon manches fehlte, die persischen, die christlichen Gemmen; auch die Cameen waren ausgeschlossen) enthielt die Sammlung 3454 Stücke; zieht man davon 121 Werke moderner Gemmenschneider ab und 378 moderne Glasflüsse nebst einigen Imitationen, so werden nicht ganz 3000 alte Steine und Glaspasten (nach damaligem Urtheil) übrig bleiben. Von 253 sind Inschriften verzeichnet. Der Gesichtspunkt des Sammlers war der antiquarische: den Kreis der Gegenstände vollständig vertreten zu haben; seltene, „gelehrte" Steine waren am gesuchtesten. 938 durch Schönheit der Arbeit oder Gelehrsamkeit ausgezeichnete Steine waren in Goldringe gefaßt, man schätzte ihren Durchschnittswerth auf zehn Zecchinen; die übrigen in Silber (ein Zecchine); die Pasten auf einen halben. Also ein Werth von 11,288 Zecchinen. Hierzu kamen noch die Abdrücke in Schwefel, auch in Siegellack und Gyps, die er zum Zweck der Auslegung durch Vergleichung gesammelt hatte. Sie befanden sich in dreißig Kasten zu zehn Schubfächern.

In den letzten beiden Jahren seines Lebens war ein Briefwechsel zwischen dem Baron und Winckelmann entstanden. Winckelmann sandte ihm seine Dresdener Schrift und die Beschreibung von Statuen im Belvedere mit der Bitte um sein Urtheil (in Bezug auf den Kunstwerth der Statuen erschien es ihm ziemlich verkehrt); Stosch erkannte die Bedeutung seines jungen Landsmanns, und als er das Ende herannahen sah, sprach er den Wunsch aus, daß dieser einen Catalogue raisonné über die geschnittenen Steine machen möge: so hinterließ er Winckelmann, was ihm selbst nicht beschieden gewesen, als Vermächtniß: die Bekanntmachung der Frucht von vierzig reichen Lebensjahren. Als Winckelmann die Nachricht von seinem Tode erhielt, äußerte er sich sehr niedergeschlagen, daß er „den großen Mann nicht einmal zu sehen das Glück gehabt habe, und daß nun ihm und der Welt Kenntnisse, die nicht bekannt, ja vielleicht nicht entdeckt sind, abgestorben seien; er habe Ursache, diesen Verlust auf ewig zu betrauern. Aus Liebe der Kunst bitte ich Sie (schreibt er dem Neffen), mir Nachrichten mitzutheilen, welche Sie selbst entweder mündlich genossen oder schriftlich finden möchten . . . ich würde sie suchen neben einen Gedanken des göttlichen Plato zu setzen." —

Das Museum übertraf weit Winckelmann's Erwartungen; es sei von denen, welche bekannt und sichtbar sind, das stärkste in der Welt; des Königs in Frankreich Cabinet komme hier nicht einmal in Vergleichung. Durch Winckelmann's Katalog wurde es erst der Welt offenbar. „Stosch, sagte man in Deutschland, war der Achill, welcher nach seinem Tode einen Homer fand". Die Göttergeschichte nennt Mariette ein vollständiges Corpus der Mythologie; die Section des trojanischen Krieges „une Iliade composée par les Homères de la gravure." In den Vasen fand er fast alle Vasen wieder, von denen die Gäste des Athenäus reden. Auch noch Gerhard bestätigt (1827), „daß es an auserlesenem Reichthume keiner ähnlichen Sammlung nachstehe, an kritischer Auswahl, einsichtiger Anordnung und vielseitigem Kunstwerthe aber jede andere übertreffe. Nur hier seien auch diejenigen Arbeiten nicht ausgemerzt, deren unvollkommene Ausführung die früheste Kindheit oder den spätesten Verfall der Kunst auszusprechen scheinen." Künstlerisch hervorragende Stücke (wie die Strozzi'schen) mochten etwa vierzig darin sein. Für die seltensten Steine galten zwei etruskische Carneole, die Helden vor Theben und Tydeus, der sich den Pfeil aus der Wunde zieht, oder vielmehr als Apoxyomenos. Jenen hielt Winckelmann für das älteste Denkmal der Kunst in der Welt; an diesem stellte er den Stil der etrurischen Kunst

fest. Zu den schönsten Steinen gehören der trunkene Bacchus (II, 1113), der Ficoronische Satyr (1581), die Bacchantin des Solon (1553), der Faun (1518), der Hermeskopf (365), der jugendliche Hercules (1679), Mars (922), die Nike (1075), die drei Horen (1559), die Muse (1260), der verwundete Achill (III, 280), Meleager (120).

In Winckelmann's „Description" ist auch ein Theil des archäologischen Wissens des Barons enthalten. Der Herausgeber hat in diesem Werke, welches seinen Ruf in der archäologischen Hermeneutik begründete, allerdings die Grundzüge seiner Ansicht über die Stilperioden zuerst ausgestreut, einige antiquarische Excurse angebracht und einige Versuche eigner Auslegung gewagt, in Porträts, wo Stosch noch der älteren unkritischen Weise der Orsini und Bellori anhing, hat er seine Zweifel ausgesprochen; aber die ungeheure Arbeit der Ordnung des ganzen Vorrathes und die weitaus größte Zahl der Benennungen fand er in dem von Stosch hinterlassenen Kataloge schon gethan. Auch seine Fehler kommen freilich auf dessen Rechnung. Ein Andrer hatte gesät, er war in die Ernte gekommen. Die Ordnung des Cabinets war durchaus nach den Gegenständen, mythologisch und historisch, die Vorstellungen des Alltagslebens waren bei den Götterbildern untergebracht, z. B. die Schiffe bei Neptun, ebenso vieles, was zur Heroengeschichte gehört. —

Philipp von Stosch starb am 6. November 1757 zu Florenz und wurde auf dem Friedhof der Protestanten zu Livorno begraben. Der Erbe seines Nachlasses war Wilhelm, der Sohn seiner Schwester Louise Hedwig, der Frau des Professor Muzell in Berlin. Er war Offizier in französischen Diensten gewesen; der Oheim, vereinsamt durch den Tod des Bruders, hatte bei einem Besuche sein Herz an ihn gehängt und war so lange in ihn gedrungen, bis er seinen Abschied nahm und zu ihm zog.

Von dem Nachlasse war indeß die Gemmensammlung nur ein kleiner Theil. Der Werth des Ganzen wurde der Verzollung wegen öffentlich taxirt, zu 56,000 Scudi. Winckelmann erschien dieß Ganze „königlich." Stosch war kein gewöhnlicher Sammler. Sein Ziel war wissenschaftliche Erkenntniß; die Sammlungen sollten das vollständige Werkzeug enthalten für die Kenntniß der Alterthümer. Es war darunter ein Cabinet der Idole und Opfergeräthe (zu 3000 Scudi veranschlagt), eine Münzsammlung (zu 10,000 Scudi), eine archäologische Bibliothek (zu 6000), eine Anzahl griechischer und römischer Codices (2000), ein Naturalienkabinet, mit Beziehung auf das Kunstmaterial angelegt, endlich der cimitero (Rumpelkammer) der Büsten und Bronzen (2000). Aber sein Interesse erstreckte sich auch auf die neuere Kunst- und politische Geschichte; es fand sich eine Sammlung mittelalterlicher Chroniken, Diplome in Originalen und Abschriften (des vatikanischen Archivs); Handzeichnungen und Kupferstiche (3000 Scudi), Gemälde (2000) und auch ein geographisch-topographischer Atlas von 331 Bänden (18,000), in welchen Architekturwerke, Kupferwerke über Feste, Schlachten, Belagerungen u. s. w. aufgenommen waren.

Die Handschriften erwarb der Kardinal Passionei für die Vaticana (700 Scudi), die Bibliothek und das Uebrige wurde zu Schleuderpreisen verauktionirt; der Atlas kam nach Wien, die Gemmen waren noch sieben Jahre lang zu verkaufen. Man stand mit England in Unterhandlung; noch 1764 bot der Erbe die Sammlung dem Herzog von Parma an. Der Winckelmann'schen Beschreibung haben wir es zu danken, daß sie endlich von Friedrich II. für den geforderten Preis von 24,000 Scudi erworben wurde. Und so ist die bedeutendste Frucht des Lebens dieses begabten, kenntnißreichen und thätigen Mannes der Forschung und dem Genuß künftiger Geschlechter gerettet worden; und man kann wohl sagen, daß er nicht vergebens gelebt hat. —

Als junger Mann glänzte Stosch in der damals vielbegehrten Kunst mit den Großen zu verkehren, durch sie sein Glück zu machen; er schien ein Politiker werden zu wollen, den Verstand und den Ehrgeiz hatte er dazu. Aber eine noch stärkere Leidenschaft beherrschte ihn, von der er einer der vollendetsten Typen ist, die des Sammlers. Als er dem politischen Metier entsagte und sich, wie er behauptete, gezwungen in das Dunkel der Antiquitäten zu begraben beschloß (obwohl er nur auf diesem Wege seinen Namen auf die Nachwelt, in die éternité du papier, wie er spottete, gebracht hat), da kam ihm der Besitz der schwierigen Künste jenes schlüpfrigen Bodens nicht wenig zu statten. Im antiquarischen Commerz war er jedem Italiener gewachsen an Gewandtheit, Blick, Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, überlegen an Umfang der Kenntnisse, Planmäßigkeit der leitenden Gesichtspunkte. Vielleicht war der Grundzug seines Geistes doch Wißbegierde; Geschichte und Alterthum wollte er ergründen, eine Gelehrtennatur. Aber er gehört zu den Geistern, bei welchen vermöge einer eigenthümlichen Beschaffenheit ihrer Ideenassociation das Interesse am Inhalt sich den Mitteln, den Accessorien, den äußern Umständen communicirt. Bücher und Denkmäler sind solchen nicht bloß der gleichgültige Boden, wo sie nach Metallen, Wahrheiten graben, nicht bloß Mittel, das Dunkel der Vorzeit zu erhellen, sondern ihr gelobtes Land, Gegenstand des Strebens nach Besitz, Bibliotheken und Museen ihre Welt. So erzeugte bei Stosch jedes wissenschaftliche oder sonstige Interesse eine Sammlung als Niederschlag. Diese Sammlungen hat er mit eben so viel Kaufmannstalent wie Glück und Leidenschaft, vor allem aber nach einem großartigen, in langen Jahren stetig festgehaltenen Plane gepflegt: so brachte er mit den Mitteln eines Privatmannes Fürstliches zu Stande. Diese Sammlungen in Verbindung mit seinem erstaunlichen Gedächtniß, der Schärfe seiner Kritik und der Besonnenheit seines Urtheils machten ihn zum antiquarischen Orakel seiner Zeit; man bemerkte die Mangelhaftigkeit seiner Sprachkenntnisse nicht. Dabei konnte er freilich nicht vermeiden, sich „im Handel etwas zu beschmutzen"; waren doch die Hände fast aller derer, mit welchen er zu hantieren hatte, die Hände, welche die Kleinodien des hohen Alterthums festhielten, nicht die reinlichsten. Für menschliche Empfindungen und Verhältnisse hat er wenig übrig behalten. Sein Charakter erscheint selbstsüchtig, kalt; man fühlt kein Herz bei ihm schlagen, nur der Familiensinn scheint entwickelt zu sein, der ja oft nur eine Erscheinungsform des Egoismus ist. Vielleicht durch die akklimatisirende Wirkung eines dreißigjährigen Lebens jenseits der Alpen war er ebenso klugbesonnen, reservirt, geizig geworden wie irgend ein Welscher; doch war seine Zunge, wenn er es für passend hielt, auch sehr frei, sein Auftreten energisch, ja brüsk. Seine Konstitution war nicht robust, am wenigsten seine Brust, wie seine lange, schmale Figur zeigt, sein Temperament zur Melancholie geneigt, seine Erscheinung die eines schroffen, vornehmen Sonderlings. Seine Reden waren hochfahrend, prahlerisch, besonders wenn er auf seine Thesauren kam, so daß man leicht den Verdacht schöpfte, er schwindle, was doch nicht der Fall war. Er muß sich selbst in Florenz sehr einsam vorgekommen sein. Und so erscheint sein Name zwar sehr oft bei der Nachwelt, aber nur zur Bezeichnung der Kostbarkeiten, die er besessen: Niemand weiß, was er für ein Mensch war.

Die Künstler von Haarlem.

III.

(Schluß.)

Dem R. de Vries am nächsten steht Cornelis Dekker. Man nennt ihn irrthümlich auch Coenraet Dekker und setzt seine Thätigkeit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. So noch Waagen in seinem Handbuche (II, 211). Wir erfahren über die Biographie dieses Künstlers zum ersten Male durch v. d. Willigen einige urkundliche Details. Cornelis Gerrits Dekker wird zuerst im Jahre 1643 als Mitglied der Gilde zu Haarlem erwähnt. Im Jahre 1661 nennt ihn v. d. Vinne unter den bekannteren Künstlern seiner Vaterstadt Haarlem. Hier starb er auch im Jahre 1678 und zwar in sehr ärmlichen Verhältnissen, wie aus den Kosten seines Begräbnisses (4 fl.) hervorgeht. Der Verfasser nennt Dekker einen Schüler von Salomon Ruisdael. Worauf stützt sich diese Angabe? Aus seinen Gemälden wenigstens läßt sich dies nicht schließen. Sie stellen einsame Waldpartieen oder stille Flußufer dar, wie die Bilder des R. de Vries; aber sie sind kühler im Tone und in der späteren Zeit flacher und schwerer, wie z. B. in einer Landschaft bei Haußmann in Hannover vom Jahre 1666. Dagegen gehört eine große Waldlandschaft im Museum zu Kopenhagen aus demselben Jahre noch zu seinen Meisterwerken, in denen er durch Feinheit der Luftperspektive, sonnige Beleuchtung und scharfe Charakteristik der Bäume dem Hobbema am nächsten kommt. Seine gewöhnliche Bezeichnung ist ein einfaches Monogramm C. D. Sein erstes datirtes Werk (von 1643) steht in effektvoller Beleuchtung, in breiter, fast einfarbiger Behandlung dem Isaak Ostade sehr nahe.

Ein anderer Vorläufer des Jakob Ruisdael, ein Zeitgenosse der eben genannten Künstler und ihnen nahe verwandt, ist Du Bois. Man nennt ihn Cornelis Dubois; er soll 1622 in Antwerpen geboren und zu London im Jahre 1699 gestorben sein. (Waagen II, 212). Nach seinen Bildern müssen uns diese Nachrichten sehr unwahrscheinlich vorkommen, denn in ihnen tritt uns der Künstler als ein ächtes Haarlemer Kind entgegen, in dem auch nicht eine Spur flämischen Einflusses zu entdecken ist. Sein Laubwerk hat das fleißige, pastose Machwerk des R. v. Vries, seine Färbung ist aber grüner und in späterer Zeit mehr bläulich-grün, seine Beleuchtung ist düsterer und schließt sich zuweilen dem Jakob Ruisdael nahe an. Seine gewöhnlichen Motive sind stille Waldlandschaften; gern führt er uns in seinen Bildern an das Bett eines größeren Flusses, der sich zwischen bewaldeten Hügeln hindurchzwängt — Landschaften, die uns lebhaft an die stillen Seitenthäler des Rheins erinnern, und die auch mit den wilderen und einsamen Partieen des Rheinthals selbst Aehnlichkeiten gehabt haben mögen, ehe Weinbau und Industrie denselben ein wesentlich verändertes Aussehen gaben.

Van der Willigen führt zwei Maler Namens Du Bois unter den Haarlemer Künstlern auf, einen Eduard und einen Willem Du Bois, der in den Urkunden stets Guillam genannt wird. Der erstere von ihnen trat 1648, letzterer 1646 in die Gilde zu Haarlem.

Möglich, daß auf Eduard Du Bois jene oben erwähnten biographischen Notizen sich beziehen, wie Immerzeel annimmt. Von Guillam erfahren wir weiter, daß er mit van der Vinne im Herbst und Winter des Jahres 1652/53 eine Reise den Rhein auf- und abwärts machte, und daß er zu Haarlem im Juli 1680 starb. Dieser Guillam du Bois, vermuthe ich, ist unser Landschaftsmaler. Sein Monogramm,

G. BOIS

mit dem er die meisten seiner Bilder gezeichnet hat, ist höchst wahrscheinlich die Quelle, aus welcher man für ihn den Vornamen Cornelis geschöpft hat. Aber aus den ganz verwandten Bezeichnungen von Gillis de Hondecoeter, von Guillam de Heusch u. a. Künstlern dürfen wir mit viel größerer Wahrscheinlichkeit schließen, daß wir G. d. Bois zu lesen haben. Und für Guillam du Bois spricht außerdem auch der Umstand, daß — wie wir sahen — eine Reihe jener dem Cornelis du Bois zugeschriebenen Landschaften Rheinansichten darstellen.

Die datirten Werke, die ich von ihm kenne, fallen sämmtlich in seine frühere Zeit, in die Jahre 1647 bis 1650. Vermuthlich gehört ihm auch ein Bild aus dem Jahre 1644 an, im Besitz des Herrn Suermondt, dessen Bezeichnung Bürger (Gazette 1869, I. pag. 175) Goubois gelesen hat. Die größte Zahl seiner Gemälde hat wohl die frühere Salzdahlumer Sammlung vereinigt: der Katalog zählt 8 waldige Berglandschaften von seiner Hand auf. Von ihnen ist in die Braunschweiger Galerie nur eines (Nr. 705, bezeichnet 1649) übergegangen, welches dort unter dem Namen Verboom geht.

Dieser Künstler A. H. ver Boom ist unter den Landschaftsmalern unserer Richtung allgemein als Haarlemer Künstler anerkannt. Er ist wohl der bedeutendste derselben und steht dem Jakob Ruisdael am nächsten. W. Bürger, der die eben besprochenen Maler noch als Nachahmer Ruisdael's gelten läßt, will in Verboom einen Vorgänger desselben erkennen. Richtiger nennen wir ihn wohl einen Zeitgenossen, da sich in seinen früheren Bildern die Eigenthümlichkeiten der ältesten Werke Jakob Ruisdael's wiederfinden, und da unter den mir bekannten Gemälden keines früher als 1653 datirt ist. Seine stillen Waldansichten sind von ernster, ergreifender Wirkung; seine schlanken Bäume von prächtigem Wuchse; die Beleuchtung ist in den früheren Bildern etwas dunkel und zuweilen auch schwer im Tone, in der späteren Zeit dagegen zuweilen etwas flau und flüchtig. Von der letzteren Art sind die beiden Landschaften in Dresden; von ersterer u. A. ein prächtiges, J. Ruisdael genanntes Bild in der leider wenig bekannten Gemäldesammlung des Ferdinandeum zu Innsbruck.

Bei v. d. Willigen finden wir keine Aufklärung über den Meister. Ein kleiner Anhalt für die Annahme, daß er ein Haarlemer Künstler war, ließe sich vielleicht in der Thatsache finden, daß in den Jahren 1634 und 1642 ein Hendrik van der Boom, ein Kupferschmied, Kommissar der Gilde zu Haarlem war. Und da nun unser Landschafter, der seine Bilder gewöhnlich A. v. Boom bezeichnet, zuweilen auch A. H. v. Boom signirt (Amsterdam, Rotterdam), so war er also der Sohn eines H. v. Boom, vielleicht jenes Kupferschmiedes Hendrik v. d. Boom. Doch zog auch ihn, wie gleichzeitig so zahlreiche andere Künstler, der außerordentliche Aufschwung Amsterdam's in seiner späteren Zeit nach der benachbarten Weltstadt. Dies geht aus den Staffagen mehrerer Bilder hervor, die von der Hand des Lingelbach (Frankfurt) und des A. v. d. Velde (Sammlung Mestern zu Hamburg) herrühren. Die Daten seiner Bilder, soweit ich dieselben kenne, fallen zwischen die Jahre 1653 und 1663.

Noch ein anderer Landschaftsmaler weist schon durch seine Bilder mit großer Wahr-

scheinlichkeit auf Haarlem als seine Heimath hin, nämlich J. v. Rombouts. Wir haben bereits einen älteren Landschafter dieses Namens, den Salomon Rombouts, in Haarlem kennen gelernt. Mit den Gemälden dieses Künstlers haben die frühesten Landschaften unseres J. v. Rombouts so auffallende Aehnlichkeit, selbst in den Motiven, die gleichfalls gewöhnlich dem Meeresstrande entlehnt sind, daß ich denselben für einen Schüler des Salomon halten möchte. Vielleicht waren die beiden Künstler Brüder; auf eine Verwandtschaft deutet, abgesehen von ihren Bildern, die gleiche Art in der Bildung ihrer Monogramme, indem beide den Namen Rombouts in R. B. abkürzen. Auch Bürger sagt von einem seiner frühen Bilder sehr richtig, daß es „an Salomon Ruisdael in seinen besten Bildern erinnere" (Musées de la Hollande, II, 294). Leider ist dieses Werk des Museums zu Rotterdam mit so vielen anderen Schätzen durch eine Feuersbrunst zerstört. Die Bezeichnung, welche sich auf dem Bilde befand, las Bürger J. v. Rombouts, und auf Grund derselben widerspricht er Waagen's Behauptung, der Name des Künstlers sei A. v. Rontbouts. Eine sehr gute Bezeichnung auf einem Bilde des Museum Städel zu Frankfurt:

ROMBOVTS. R.B
1659

bestätigt Bürger's Ansicht. Dadurch, daß der letzte Strich des M zuweilen etwas absteht, mag Waagen dazu verleitet worden sein, NT zu lesen*). Das beigesetzte Monogramm findet sich auf einem Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 1293), einer breiten, reich belebten Allee, die auf eine Stadt zuführt, welches man irrthümlich — freilich nur vermuthungsweise — dem Salomon Ruisdael zuschreibt. Daß wir es hier in der That mit unserem Künstler zu thun haben, beweisen zwei Waldlandschaften mit denselben Monogrammen in der Galerie zu Gotha (VIII. 58. 61.), worin wir den Maler in seinen gewöhnlichen Motiven, in einsamen dichten Waldansichten, besonders günstig vertreten finden.

Van der Willigen giebt uns keine Nachricht über unseren Künstler. Dagegen erhalten wir Auskunft über einen sonst unbekannten Maler Gilles Rombouts zu Haarlem. Ob auch der Pathe von Nicolaas Berchem, Jakob Rombouts, ein Künstler war, ist mindestens zweifelhaft.

Von den übrigen Landschaftern, die hieher gehören — zum Theil Zeitgenossen, zum Theil auch wohl Nachfolger des Jakob Ruisdael und Hobbema — wie P. van Asch, J. van Hagen, J. v. Looten, J. van Kessel, Anthonis Waterlo — dürfen wir entweder nach dem, was über ihr Leben bekannt ist, annehmen, daß sie nicht aus Haarlem stammen und dort auch dort nicht thätig waren, oder wir haben doch Grund, aus ihren Werken, dies zu vermuthen. Wir haben sie also hier nicht näher zu berücksichtigen.

Neben dieser reichen Gruppe von Künstlern, die mit mehr oder weniger Abwechselung in verwandtem Streben den Zauber stiller Waldesnatur wiederzugeben suchen, sind gleichzeitig verschiedene andere Landschaftsmaler in Haarlem thätig, welche jeder in eigenthümlicher Weise eine andere Seite landschaftlicher Schönheit in der Natur zu entdecken und zu schildern wissen.

Der Haarlemer Landschafter Jan van der Meer hat jetzt durch Bürger's Forschungen

*) Die Bezeichnung Rontbout fand ich nur auf einer Flußlandschaft bei Herrn Thieme zu Leipzig; aber die Aechtheit derselben erscheint mir zweifelhaft. Die Landschaft der Sammlung Wesselhoeft zu Hamburg, auf die sich Waagen für seine Benennung des Meisters beruft, trägt gar nicht die Bezeichnung A. v. Rontbouts, sondern das gewöhnliche Monogramm R. B. Herr Wesselhoeft hatte das wenig bedeutende Bild seit einigen Jahren aus seiner Sammlung ausrangirt.

bei den Kunsthistorikern wie bei den Liebhabern einen verdienten Ruf erworben. Ich kann über ihn auf einen älteren Aufsatz der Zeitschrift (1869, pag. 346 ff.) verweisen, in welchem die Biographie des Künstlers in ihren Hauptzügen bereits nach van der Willigen's Forschungen gegeben ist*). In der vorliegenden Auflage finden wir verschiedene interessante neue Details, in großer Menge namentlich über die zahlreiche Familie Vermeer. In seinen Waldlandschaften, die meist seiner früheren Zeit angehören, steht Vermeer noch den eben betrachteten Künstlern sehr nahe; seine hervorragendsten und eigenthümlichsten Schöpfungen sind die Fernsichten, in welchen er sich anfangs mehr der Schule Rembrandt's, später den ähnlichen Motiven von Ruisdael's Hand anschließt. Van der Willigen vermuthet, daß auch der Vater unseres Künstlers, der den gleichen Namen trägt, Maler gewesen sei. Er stützt diese Ansicht darauf, daß im Jahre 1802 zu Amsterdam eine Landschaft von J. v. d. Meer mit dem Datum 1600 verkauft sei. Allein nach der Beschreibung trug dieselbe durchaus den Charakter der Landschaften des Sohnes, und der Katalog hat wahrscheinlich aus 1660 die Zahl 1600 gelesen. Schon das Motiv — eine weite Fernsicht — würde für ein Bild dieser frühen Zeit höchst unwahrscheinlich sein.

Fernsichten schildert uns in der Regel auch Jan Wynants; aber nicht jene flachen Fernen, welche die Umgegend von Haarlem bietet, sondern welliges Hügelland mit buntem Wechsel von Stadt und Land, von Feld und Wald. Wynants sieht die Natur gewissermaßen durch ein verkleinerndes Glas; aber die Feinheit der Beleuchtung und Luftperspektive benimmt seinen Motiven jeden Anflug von Nüchternheit, giebt ihnen vielmehr einen ganz eigenthümlichen Reiz. Waagen charakterisirt die verschiedenen Epochen seiner Entwicklung sehr richtig. Die Gemälde der späteren Zeit, an Zahl und Werth die hervorragendsten, sind stets von Amsterdamer Künstlern staffirt, namentlich von A. van de Velde und von Lingelbach. Wir dürfen also mit Sicherheit annehmen, daß Wynants damals in Amsterdam ansässig gewesen ist, wenn auch vielleicht nicht bis zu seinem Tode, da van Eynden angiebt, der Künstler sei im Jahre 1677 in den Registern der Haarlemer Gilde eingetragen gewesen. Man giebt gewöhnlich an, daß der Künstler in Haarlem geboren sei und dort gelebt haben soll. Für seine frühere Zeit, etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts, scheint dies auch der Fall gewesen zu sein, da wir seine älteren Bilder von Haarlemer Meistern, wie Ph. Wouwerman und B. Gael staffirt sehen. Dieselben sind wesentlich von seinen späteren Werken verschieden und schließen sich in Färbung, Behandlung, zuweilen selbst im Motiv an die Richtung des F. de Hulst und R. de Vries an: das Laubwerk ist von einem tiefen Grün, die Behandlung trocken und pastos, die Beleuchtung hell und kräftig, die Durchführung des Details übertrieben fleißig. Wir finden eine ganz ähnliche Auffassung und Behandlung in den frühesten Bildern des Philip Wouwerman, wodurch die Annahme, daß Wynants eine Zeitlang sein Lehrer gewesen sei, größere Wahrscheinlichkeit erhält. Obgleich nun die ersten datirten Landschaften unseres Künstlers (Sammlung Gsell 1641, Berlin 1642) bereits einen anderen Charakter tragen, erscheint doch die gewöhnliche Angabe, daß Wynants im Jahre 1600 geboren sei, sehr unwahrscheinlich. Der Umstand, daß Ph. Wouwerman zu einer Zeit sein Schüler war, als er noch in seiner ältesten Manier malte, daß die Werke derselben den Charakter einer Richtung tragen, die sich erst um das Jahr 1635 in Haarlem auszubilden begann, macht es sehr wahrscheinlich, daß Wynants nicht vor dem Jahre 1635 künstlerisch thätig gewesen ist, also etwa 1615 oder wenig früher geboren sein mag.

Durch v. d. Willigen erhalten wir leider keine gewissen Nachrichten über den Künstler.

*) Man vergl. jetzt auch den Aufsatz von W. Schmidt im laufenden Jahrgange dieser Zeitschrift S. 200 ff.

Er theilt uns mit, daß im Jahre 1642 ein Kunsthändler Jan Wynants als Mitglied der Gilde zu Haarlem erwähnt wird, und daß am 4. Februar 1646 Jan Wynants, Wittwer aus Weert, sich mit Luysgen van den Ende verheirathet. „Ist hier unser Maler gemeint?" so fragen wir mit dem Verfasser. Wir bleiben also für die Biographie des Künstlers ganz seinen weiteren Forschungen überlassen.

Wie Ph. Wouwerman so scheint auch sein jüngerer Bruder Jan Wouwerman wesentlich unter Wynants' Einflusse oder selbst in seiner Schule gebildet zu sein; ja er blieb sogar ausschließlich Landschafter. Seine hügeligen Fernen von kräftiger Färbung und sehr bestimmter Ausführung, zuweilen auch von einer sehr feinen Staffage, die an den Bruder Philip erinnert, schließen sich an Wynants' Werke um das Jahr 1650 an.*) Seine Winterlandschaften, in denen er weniger glücklich ist, erinnern an die besten Bilder eines Claes Molenaer oder F. H. Mans. Leider besitzen die öffentlichen Sammlungen Deutschlands, soviel mir bekannt ist, kein einziges Gemälde des Künstlers. Unter seinen Werken im Privatbesitz sind zwei Dünenlandschaften bei Herrn Wesselhoeft in Hamburg vielleicht die hervorragendsten.

Ueber unseren Künstler wie über seine beiden Brüder war v. d. Willigen in seinen Entdeckungen besonders glücklich: Jan war der jüngste Sohn aus dritter Ehe des unbedeutenden Malers Paulus Joosten Wouwerman. Er wurde, wie man schon früher richtig annahm, 1629 geboren und starb 1666. Seine Aufnahme in die Gilde zu Haarlem erfolgte 1655. Er war vermählt mit Agathe Hendriks van Heten.

Ein Haarlemer Landschafter ganz eigener Art ist auch Isack van Ostade. Seine Ansichten holländischer Dörfer mit ihrer reich belebten Hauptstraße, seine Landstraßen mit Reisenden, seine eisbedeckten Flüsse und Kanäle — Holland's Verkehrswege in den Wintermonaten: alle diese Motive schließen sich denen eines Esajas van der Velde, eines Salomon Ruisdael nahe an, mit denen ja auch I. v. Ostade noch gleichzeitig thätig war. Aber in Auffassung und Behandlung weicht er sehr wesentlich von ihnen ab. Isack war der Schüler seines älteren Bruders Adriaen zu einer Zeit, als gerade Rembrandt's Einfluß sich auf diesen geltend zu machen begann. Die Figuren unseres Künstlers sind daher — namentlich in seinen frühesten Bildern — von der scharfen, zuweilen bis zur Karrikatur gesteigerten Charakteristik, welche die erste Zeit seines Bruders kennzeichnet; aber seine Landschaften zeichnet eine solche Kraft der Färbung, eine solche Breite der Behandlung und Feinheit des Helldunkels aus, daß kein anderer Meister darin dem Rembrandt so nahe kommt. Es ist daher kein Wunder, wenn seine Bilder, die früher zu Spottpreisen verschleudert wurden, auf den Auktionen im Hôtel Drouot Summen erzielt haben, wie nur die Landschaften eines Hobbema oder Cuyp.

Eine Biographie unseres Künstlers, wie auch seines Bruders Adriaen, ist erst durch die Entdeckungen v. d. Willigen's geschaffen. Beide waren Söhne von Jan Hendricx, den die Urkunden „aus Eyndhoven gebürtig" nennen, der aber wahrscheinlich aus dem ganz nahe gelegenen Weiler Ostade stammte, da seine Kinder, die sich Anfangs nur Jansz. nennen, später den Zunamen Ostade annehmen. Isack wurde am 2. Juni 1621 zu Haarlem getauft. Im Jahre 1643 wird durch die Vermittlung seines Bruders Adriaen ein Prozeß zwischen ihm und einem Kunsthändler aus Rotterdam dahin beigelegt, daß dem Isack statt der ursprünglich bedungenen 27 Gulden für 6 Bilder und 7 kleinere „rontjes" in Rücksicht der gesteigerten Preise für seine Werke die Summe von 50 Gulden zuerkannt und 2 der

*) Bürger, der gleichfalls Wynants als seinen Lehrer ansieht (II, 303), erinnert an die Verwandtschaft seiner Bilder mit denen der spätesten Zeit desselben, eine Ansicht, die ich nicht theilen kann, auch abgesehen davon, daß sie ganz gegen die Biographie beider Künstler verstößt.

„rontjes“ ihm erlassen werden. 50 Gulden für 11 Bilder von Isack van Ostade. Der Künstler starb nicht, wie man bisher annahm, im Jahre 1657, sondern nach einer neuen Entdeckung v. d. Willigen's, welche derselbe mir freundlichst mittheilte, wurde er bereits am 16. Oktober 1649 in der Groote Kerk bestattet, in demselben Grabe, welches 36 Jahre später seinen älteren Bruder aufnahm. Die Kosten des Begräbnisses beweisen, daß er in guten Verhältnissen lebte. Isack starb also bereits mit 28 Jahren, noch ein Jahr jünger als Paulus Potter. Um so bewunderungswürdiger muß uns dieser Künstler erscheinen, von dem noch etwa 140 Gemälde auf uns gekommen sind.

In seinen besten Bildern kommt Klaes Molenaer dem Isack van Ostade zuweilen nahe, mit dem er in der Wahl seiner landschaftlichen Motive meist übereinstimmt. Seine meisten Bilder, namentlich die der späteren Zeit, leiden jedoch an Flauheit in der Beleuchtung und Behandlung. Der Künstler wurde 1651 in die Gilde zu Haarlem aufgenommen und starb daselbst im Dezember 1676. Ein sehr verwandter Künstler, F. H. Mans, der uns bisher nur aus seinen Bildern bekannt war, ist möglicherweise unter dem Einflusse des Nicolaas Molenaer zu Haarlem gebildet.

Nach Jakob Ruisdael nennt man von Alters her unter den Landschaftsmalern Holland's an erster Stelle Allart van Everdingen, der durch seine Darstellungen der nordischen Alpennatur mit Recht allgemein bekannt und berühmt ist. Aus Alkmaar gebürtig, hat er in Haarlem längere Zeit gelebt und hat hier auch einen Theil seiner Lehrzeit zugebracht, wenn es richtig ist, daß R. Savery und P. de Molijn seine Lehrer waren. Von Savery scheint er seine Vorliebe für die wilde Alpennatur bekommen zu haben. Molijn's Einfluß zeigt sich in seinen frühesten Werken, Gemälden wie Zeichnungen, in dem breiten Machwerk, der bestimmten Zeichnung, dem tiefen braunen Gesammtton. Diesen Charakter tragen namentlich auch seine seltenen großartigen Seestücke, die meist Jugendwerke sind. Wenn aber jene Künstler wirklich seine Lehrer waren, so ist es mir unwahrscheinlich, daß Everdingen erst im Jahre 1621 geboren sein soll. Savery starb zu Utrecht bereits im Jahre 1639; bereits aus dem folgenden Jahre 1640 ist ein schönes Seestück in der Sammlung Friesen zu Dresden datirt.

Van der Willigen fand den Künstler zuerst im Jahre 1645 in Haarlem erwähnt, wo er sich mit einer jungen Dame aus Haarlem, Janneke Cornelis, vermählt. Diese Heirath mag der Grund gewesen sein, daß Everdingen von Alkmaar nach Haarlem übersiedelte. War in der That Pieter de Molijn sein Lehrer, wie wir es als wahrscheinlich annehmen dürfen, so muß der Künstler schon vor dieser Zeit, mindestens vor dem Jahre 1640, wo wir ihn schon als selbständigen Meister thätig sehen, in Haarlem sich aufgehalten haben. Hier fand ihn v. d. Willigen zwischen den Jahren 1645 und 1651 zu wiederholten Malen erwähnt. Nach dieser Zeit wird er jedoch weder in Haarlem noch in Alkmaar wieder genannt. Nach dem Umstande, daß der Nachlaß des Künstlers im Jahre 1676 zu Amsterdam ausgeboten wurde, dürfen wir wohl für gewiß annehmen, daß Everdingen im November 1675 nicht zu Alkmaar starb, wie man bisher annahm, sondern zu Amsterdam, und daß er auch dort die späteren Jahre seines Lebens zubrachte. Daraus, daß in einem vom Jahre 1654 datirten Porträt des B. van der Helst (Amsterdam) der landschaftliche Hintergrund von Everdingen's Hand gemalt ist, ließe sich vielleicht schließen, daß er schon damals von Haarlem nach Amsterdam übergesiedelt war.

Einzig in seinen Motiven, wie Everdingen, ist auch ein anderer Landschaftsmaler Haarlem's, Franz Post. Freilich behandeln Beide sehr verschiedene Gegenden. Post ist bekannt durch seine Ansichten der holländischen Kolonien in Brasilien, Radirungen wie Gemälde, welche letztere leider in öffentlichen Galerien fast ganz fehlen (eines vom J. 1649

zu Schleißheim). Wahrscheinlich durch die Vermittlung seines Bruders Pieter, welcher 1636 auf längere Zeit in der Begleitung des Prinzen Johann Moritz nach Brasilien ging, kam unser Künstler zu einem längeren Besuche Südamerika's. Van der Willigen fand ihn zwischen den Jahren 1645 und 1664 in Haarlem häufig erwähnt; 1646 war er in die Gilde eingetreten, 1650 verheirathete er sich mit Janneke Boogaerdt. Ein durch seinen Gegenstand sehr abweichendes Bild, eine Reiterattaque in der Sammlung Schönborn zu Wien*), ist vielleicht noch vor seiner Reise nach Brasilien entstanden. Es zeigt den Künstler noch als Nachfolger des Esajas van de Velde; aber der kühle bläuliche Ton, die fleißige, aber doch bestimmte und pastose Behandlung sind charakteristische Merkmale, die auch in seinen Landschaften wiederkehren.

Haarlem's Landschaftsmalerei hat den eigenthümlichen Vorzug, daß sie gleich mit den Meistern der höchsten Blüthe abschließt, daß ihr die Zeit der Abnahme, des Verfalls fast ganz erspart blieb. Die abnehmende Bedeutung der Stadt hatte schon die meisten ausgezeichneten Künstler in ihren späteren Jahren nach dem nahen Amsterdam gezogen, damals dem Mittelpunkte des Welthandels. So fehlte die Anregung für eine nachwachsende Kunst. Wohl aber hatten gleichzeitig mit der Landschaft die übrigen Gebiete der Malerei sich auch in Haarlem zu hoher Blüthe entwickelt. Reich ist auch hier die Ausbeute des Neuen, die uns van der Willigen für Haarlem's Künstler bietet. Der Raum gestattet mir nur durch die Nennung derselben auf ihre Bedeutung hinzuweisen.

Zunächst unter den Thiermalern, bei denen die Landschaft eine mehr oder weniger hervorragende Stelle einnimmt: Philip Wouwerman (geb. 1619**), der, ein Haarlemer Kind, seine Vaterstadt nur einmal verließ auf seiner Brautfahrt nach Hamburg; sein Bruder und Schüler Pieter Wouwerman (geb. zu Haarlem 1623); Nicolaas Berchem (geb. im September 1620), ein Haarlemer von Geburt und dort bis 1670 ansässig; Willem Romeyn, 1642 Berchem's Schüler und noch 1693 in Haarlem am Leben; Barend Gael; Hendrik Mommers; Jakob van der Does, 1650 in Haarlem ansässig; Jan van der Meer de Jonge (geb. 1656, † 1705); Huchtenburg; die beiden Brüder Berck Heyde, die als Thiermaler, als Landschafter und als Architekturmaler thätig waren. Der ältere Bruder Hiob lebte von 1630—1693; Gerrit wurde 1633 geboren. Als Architekturmaler sind auch die Haarlemer Künstler Pieter Saenredam († 1665) und Isack van Nickelen (trat 1660 in die Gilde zu Haarlem, † 1703) allgemein bekannt.

Auf die Bedeutung der Genremaler Haarlem's, die sich unter dem Einflusse des Frans Hals ausbildeten, habe ich schon früher hingewiesen. Hier sei nur erwähnt, daß Jan Steen nach den Entdeckungen v. d. Willigen's etwa 10 Jahre, jedenfalls von 1661 bis 1669, in Haarlem lebte.

Auch die bekannteren Schüler und Nachfolger Adriaen van Ostade's sind Haarlemer: Cornelis Bega, Cornelis Dusart (geb. 1660) und Richard Braekenburg, dem man irrthümlich den Vornamen Reinier gab.

Die Maler von Stillleben in Haarlem schließen sich, wie die bedeutenderen Genremaler, der Schule des Frans Hals an. Von ihm wie von seinen Söhnen sind Stillleben bekannt. Auch Klaes Heda folgte seinem Vorbilde. Einen Künstler, Adriaen Kraen, welcher nach der Mittheilung v. d. Willigen's 1638 in die Schule von Jakob de

*) Mit der seltenen Bezeichnung F. I. POST. (Janszoon).

**) Ich erwähne nur die wichtigsten Daten, soweit sie die bisherigen Angaben umstoßen oder vervollständigen.

Wet eintrat, ist nach einem bezeichneten Stillleben, das ich auf einer Berliner Auktion sah, nur ein schwacher Nachahmer von Heda.

Die Stecher von Haarlem behaupten lange Zeit denselben hervorragenden Rang, wie die Maler der Stadt unter den gleichzeitigen Künstlern Holland's. Ich brauche nur einige Namen zu nennen: Für den Ausgang des 16. Jahrhunderts H. Goltzius, P. v. Helsteyn, Matham; für die erste Epoche der selbständigen holländischen Kunst E. van Kittensteyn, Jan van de Velde, Pieter Soutman, Jonas Suyderhoef, Cornelis Visscher. Für alle diese Künstler bietet v. d. Willigen eine mehr oder weniger reiche Ausbeute neuer Nachrichten, für die ich jedoch nur auf sein Buch selbst verweisen kann. Ueberhaupt war es meine Absicht, indem ich bei dieser Uebersicht über die Künstler von Haarlem einen Theil, die Landschaftsmalerei, auf Grund der Forschungen des Verfassers eingehender zu behandeln suchte, auf die Bedeutung derselben, ja auf ihre Unentbehrlichkeit für jede Forschung im Gebiete der holländischen Kunst hinzuweisen. Wenn mir dies gelungen ist, so ist der Zweck dieser Zeilen erreicht. **W. Bode.**

Nachtrag.

In G. Hoet's „Catalogus" finde ich unter dem Namen Schooff folgende beiden Landschaften aufgeführt:

III. 168. Een Landschapje, door Schooff 13 G. 15 St.

III. 197. Een Watergezigt, door Schooff; hoog 15 duim, breet 2 voet 1 duim 32 G.

Ich vermuthe, daß diese Bilder von dem S. 175 besprochenen Landschaftsmaler Schoefts herrühren. Im Uebrigen bietet Hoet's „Catalogus" keine irgend wichtige Ausbeute für die Haarlemer Landschaftsmalerei weder der jüngeren noch der älteren Zeit. Ein großer Theil der Künstler ist überhaupt nicht erwähnt, andere nur selten und diese haben dann meist nur sehr geringe Preise erzielt. **W. Bode.**

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XV. Bildniß eines alten Mannes von Rembrandt.

Dieses auf eine achteckige Holztafel gemalte Brustbild eines alten Mannes, der ein Kreuz an goldener Kette auf der Brust trägt, gehört seiner Datirung (1630) zufolge noch in des Meisters Jugendzeit. Es fällt in sein dreiundzwanzigstes Lebensjahr, das Jahr, in welchem er von seiner Vaterstadt Leyden nach Amsterdam übersiedelte, und zeigt uns den Künstler gleichwohl bereits völlig frei von der Befangenheit seiner Erstlingsarbeiten, schon im vollen Besitz der malerischen Zaubermittel und all des dämonischen Reizes der Auffassung, durch welche er unter den holländischen Bildnißmalern sich den ersten Platz errungen hat.

„Wir finden" — sagt W. Bode im Text zu W. Unger's Kasseler Galerie-Werk — „unter den Bildnissen des Meisters eine außerordentlich große Zahl solcher Greisenporträts; hat doch Kassel allein aus den Jahren 1630 und 1632 deren vier; und zwar fallen sie fast sämmtlich entweder in seine ersten oder in seine letzten Jahre, in die Zeit, wo ihm der Mangel an Bestellungen gestattete, seine Muße solchen durchgeführten Studien zu widmen."

„Was zog ihn aber so sehr zum Alter? Zunächst gewiß der scharf ausgeprägte Charakter, der wie auf einem weißen Blatte in den gefurchten verwitterten Zügen eingeschrieben steht. Dann bietet aber auch das Alter jene Leidenschaftslosigkeit, jenes innere Gemüthsleben, jene stille Beschaulichkeit, die Rembrandt so unwiderstehlich anzog, und deren tiefster und beredtster Schilderer er deßhalb geworden ist. Zugleich erhielt der Künstler Gelegenheit, in den faltenreichen Zügen, auf der trockenen Haut, in dem struppigen Bart und Haar sein magisches Licht glücklich und wirkungsvoll zu vertheilen: im vollen Licht noch kräftige Schatten und im tiefen Schatten noch effektvolle Lichter anbringen zu können. So wenigstens sehen wir den Künstler hier und in ähnlichen Bildnissen verfahren."



Aus dem Kölner Modelbuch vom Jahre 1527.

Das Petroleum in der Oelmalerei.

Ein Beitrag zur Verbesserung der Malertechnik. Von H. Ludwig.

III.

Das Steinöl, Bergnaphta, italienisch olio di Sasso oder di pietra, unser heutiges Petroleum ist unzweifelhaft Ende des 16. Jahrhunderts bei den Malern in Gebrauch gewesen.

1) Giambattista Armenini da Faenza sagt in seinem 1587 in Ravenna verlegten und vieles Vortreffliche enthaltenden Buche, betitelt: Dei veri precetti della pittura, daß Correggio einen Firniß bereitet habe aus: ½ olio di sasso und ½ olio di abezzo (dickem venetianischem Terpentin), welchen er warm auf die erwärmte Bildfläche getragen.

2) Raffaello Berghini in seinem in Gesprächform gehaltenen „Riposo", Firenze presso Marescotti 1584, führt denselben Firniß an als „in der Sonne trocknend", und unter derselben Rubrik einen andern aus: 2 Nußöl, 1 Mastix, ½ olio di sasso. Diese Firnisse, nach Recept angefertigt, stellen sich heraus als sehr geschmeidig und dehnbar im Auftrag und als fest und mit mildem Glanze „an der Sonne trocknend". Diese Eigenschaften verleiht ihnen das Petroleum, dessen entfettende und austrocknende Kraft namentlich bei der ersten Verbindung mit dem allein niemals trocknenden venetianischen Terpentin in helles Licht gestellt wird.

Auch in neuer Zeit ist das Steinöl noch hie und da in Gebrauch, und einige Maler meiner Bekanntschaft hier in Rom, namentlich Retoucheure alter Bilder erzählen mir, daß sie es zuweilen mit großem Nutzen zum Flüssigmachen der Farben verwendet. So mag es auch anderwärts nicht gänzlich der Vergessenheit verfallen sein, denn es wird auch in dem Buche über Malerei des Herrn Konservators Fernbach, München 1843, als Mittel, die Oelfarbe mit Vermeidung weiteren Oelzusatzes zu verdünnen empfohlen, und zwar mit dem Beisatze, daß es das bestgereinigte sein müsse.

Wir müssen jedoch an diesen letzteren, etwas allgemein gehaltenen Ausdruck eine Bemerkung anknüpfen. Das bestdestillirte Petroleum nämlich, das Petrolin, sowie auch das Benzin, sind zwar äußerstflüssige und flüchtige Oelarten; wenn man sie aber mit fetten Oelen oder Harzfirnissen mischen will, so zersetzen sie dieselben und bilden einen weißen Niederschlag. Mischung mit Oel und Firniß geht nur das nicht allzu sehr gereinigte Petroleum ein, wie es im Handel als Leuchtmaterial vorkommt. Es verhält sich dann mit jeglichem Firniß und Oel gemischt, wie in den oben erwähnten Firnissen, es macht dieselben äußerst geschmeidig und dehnbar und nimmt denselben ihren überflüssigen Fettglanz, indem es ihnen mehr Magerkeit und Härte verleiht.

Im höchsten Grade muß es jedoch auffallen, daß diejenige Eigenschaft des Petroleums, welche es zu einem außerordentlichen Hilfsmittel der Malerei macht, von allen oben Erwähnten nur Berghini gekannt hat — vielleicht gekannt, — denn es ist ja sein Ausdruck „an der Sonne trocknend" noch kein bestimmter Beweis für diese Annahme. Diese Eigenschaft besteht darin, daß es in gewöhnlicher Zimmerwärme — 18 Grad und darüber — wochenlang naß bleibt und desgleichen die mit ihm verbundenen Firnisse, seien es auch die schärfsttrocknenden, ebenso wochenlang naß erhält, daß es dagegen an der Sonne in wenigen Stunden, an einem Kohlenfeuer in wenigen Minuten verdampft,

wonach die mit ihm verbunden gewesenen Oele und Firnisse in den ihrer Natur eigenen Zeiträumen trocknen, nur etwas magerer und weniger fettglänzend.

Wenn die alten Maler des fünfzehnten Jahrhunderts diese Eigenschaft des Petroleums kannten, so ist mit einem Male ihre große Freiheit in Behandlung des Farbenmaterials kein Räthsel mehr, denn sehr einfacher Weise hat nun der Maler bei seiner Arbeit die Zeit des Trocknens in der Gewalt, er braucht nur seinen Farben die schärfsttrocknenden Firnisse — also z. B. Bernstein — zuzusetzen, welche an sich in wenigen Minuten trocknen, und kann sie durch einen Zusatz von Steinöl wochenlang geschmeidig erhalten, welches er wiederum in kurzer Zeit verdunsten läßt, wenn er sein Bild plötzlich trocken haben will.

Doch, wie gesagt, stehe es mit dieser Vermuthung wie es wolle: die zur Erreichung des Zweckes von mir angestellten Proben ergaben Folgendes:

1) Der Versuch, Farben mit Petroleum allein anzureiben, lehrte, daß es keine dieselben bindende Kraft besitzt, auch wenn sie auf einsaugende Flächen gestrichen werden.
2) Auch ein Zusatz von venet. Terpentin, wie in dem dem Correggio zugeschriebenen Firniß, reicht zum Binden der Farbestoffe nicht aus.
3) Mastix oder Bernstein, in Naphta warm aufgelöst, verloren ihre bindende Kraft nur dann nicht, wenn das Mischungsverhältniß des Harzes ein sehr hohes war — wenigstens 3 Harz 1 Naphta. Aber auch dann hatten sie keinen Glanz. Ein mäßiger Zusatz von venet. Terpentin erhöhte Glanz und Bindekraft. Nur bedarf der weichere Mastix weniger von diesem Zusatz, sonst wird er zu klebrig, also z. B.: 3 Mastix, 1 Naphta, 1/3 Terpentin. Bernstein dagegen: 3 Bernstein, 1/2 Naphta, 1/2 venet. Terpentin, und dieser letztere wird dann ein außerordentlich schöner Firniß von mildem Glanze und großer Härte.

Wegen des sehr unangenehmen pestilenzialischen Pechgeruches, welchen das Petroleum beim Kochen aushaucht, ist es besser, dasselbe kalt, entweder allein oder mit venet. Terpentin dem zuvor in Terpentinessenz aufgelösten Firniß zuzusetzen. Man beachte, was die Mischungsquantitäten anlangt, nun folgende allgemeine Sätze:

1) Uebermaß von Naphta setzt Glanz und Bindekraft in Gefahr.
2) Zuviel venet. Terpentin bringt die Gefahr des Wiederklebrigwerdens bei hoher Temperatur.

Nun kann man natürlich auch Oel statt venet. Terpentin dem mit Naphta gemischten Firniß zusetzen und Farben damit anreiben. Diese verhalten sich ähnlich unseren Oelfarben beim Malen, nur daß ihnen das Petroleum die ihm eigenen Vorzüge giebt, wobei noch zu bemerken ist, daß:

3) Zuviel Oelzusatz das Trocknen erschwert und also den gesuchten Vortheil wieder aufhebt.

Da jedoch Bernsteinfirniß in kurzer Zeit so fest trocknet, daß er fast nicht mehr außer mit Feuer aufzulösen ist, so machte ich ohne weiteres den Versuch, Farben mit Bernstein und Naphta anzureiben und in Tuben wie unsre gebräuchlichen Oelfarben aufzubewahren. Derselbe scheint mir — wenn nicht später Fehler sich herausstellen, was nur die Zeit entscheiden kann — vollständig gelungen. Die Farben sind geschmeidig und glänzend, bleiben nach Wunsch naß und trocknen im Augenblick, wenn man sie der Wärme der Sonne oder eines Kohlenfeuers aussetzt, so daß man sich kein trätableres Material denken kann. Es giebt zugleich einen Grad der Naphtamischung, welcher auf einsaugendem Grunde*) den Farben das Ansehen der Temperafarben giebt, obgleich man mit ihnen vollkommen malen kann wie mit Oelfarben; aber weit mehr kommt ihre Kraft zur Geltung, wenn man sie glänzend benutzt. Wer den dunkeln Ton des Bernsteinfirnisses scheut, kann die hellen Pigmente mit Mastix anreiben, doch ist jedenfalls das einheitliche Material vorzüglicher.

Indem ich diese Mittheilungen schließe, erfülle ich die angenehme Pflicht, den Namen meines lieben Freundes Demetrius Dombriades zu nennen, der mir mit manchem guten Rath und namentlich bei der Herstellung guten ölfreien Bernsteinfirnisses zur Seite stand.

Reichlich belohnt werde ich mich finden, wenn den Künstlern meines Vaterlandes diese kleinen Resultate von Nutzen sein könnten.

*) Wegen des Festsitzens der Farben muß der Grund einsaugen.

Nachtrag.

Rom, 16. Mai 1872.

Die chemische Analyse des Petroleums vermag bis jetzt leider keinen Aufschluß darüber zu geben, welchem Bestandtheile dieses Gemenges verschiedner fettiger Substanzen die Eigenschaft des Naßbleibens in gewöhnlicher Zimmertemperatur und der raschen Verdunstung an der Sonne oder an offnem Kohlenfeuer zuzuschreiben sei. Sie ergiebt vielmehr sehr wechselnde Tabellen der Componenten des Steinöls, indem sie zeigt, daß einestheils die gegenseitigen Proportionen dieser Componenten nicht immer die gleichen sind, anderntheils öfter einer oder mehrere aus der Reihe gänzlich fehlen. Es ist somit räthlich, das zu unserm Zweck zu verwendende Petroleum jedesmal vorher zu prüfen, ob es erstens solches ist, welches in gewöhnlicher Zimmerwärme längere Zeit feucht bleibt und an der Sonne rasch verdunstet, zweitens ob es die mit ihm verbundenen Firnisse nicht niederschlägt. Was die erste Frage anlangt, so sind Benzin und allzustark destillirtes Petroleum schon deßwegen für unsern Zweck nicht brauchbar, weil sie auch ohne Sonnenschein in nicht zu langer Zeit verdunsten, also die Hälfte des von ihnen verlangten Dienstes, die Arbeit nämlich längere Zeit naß zu halten, nicht erfüllen. Gegen das zu starke Niederschlagen der Firnisse dagegen ist ein sicheres Mittel, dem Petroleum etwas venetianischen Terpentin zuzusetzen oder auch etwas Nuß-, Mohn- oder Leinöl. Hiebei muß nun mit jeder Petroleumart, was das Quantum des Zusatzes anlangt, so lange probirt werden, bis der Firniß nicht mehr niedergeschlagen wird, und im allgemeinen ist nur zu bemerken, daß stark destillirte Petroleumsorten, welche ein sehr großes Quantum Oel- oder Terpentinzusatz verlangen auch nicht mehr die geeigneten sind. Keinesfalls darf die oben aus Armenini und Borghini entnommene Proportion von 1 zu 1 des Gemenges überschritten werden, besonders wenn man mit Terpentin die zerstörende Kraft des Steinöls regulirt. Ich war wohl im Stande, mittelst eines starken Terpentinzusatzes Firnisse selbst in Benzin durchsichtig zu erhalten, allein solche Firnisse werden nach Verdunstung des Benzins niemals gut hart, und in höheren Temperaturen bleiben sie klebrig. Diese Gefahr führt zu starker Oelzusatz nicht mit sich, allein er beseitigt den Vortheil des hälftigen Naßhaltens und des raschen Trocknens an der Sonne. Ich selbst gebrauche mit vollständigem Erfolg aus italienischen Quellen geschöpftes Petroleum, welches vorsichtig von der obersten Schicht der Quellen abgeschöpft und dann keinem weiteren Reinigungsprozeß unterworfen wird. Dasselbe ist vollständig durchsichtig, von außerordentlich schöner goldgelber Farbe mit leicht bläulichem Anflug auf der äußersten Oberfläche. Auch hat es statt des unangenehmen Dunstes, welchen amerikanisches Petroleum aushaucht, vielmehr einen angenehmen erfrischenden Geruch.

Mit Firniß, Petroleum und venetianischem Terpentin angeriebene Farben, besonders Weiß, Neapelgelb und die Erdfarben, werden an der Luft auf der Palette nach einiger Zeit für den Pinsel etwas untraktabel, ohne jedoch zu trocknen oder gar wie Oelfarben sich mit einer Haut zu überziehen. Zusatz eines Tropfens von Bindemittel giebt ihnen auch nach Wochen ihre Traktabilität wieder. Durch diesen starken Firnißgehalt werden sie nun alle sehr durchsichtig, so daß Lacke fast entbehrlich scheinen. Lackfarben selbst behalten — abgesehen davon, daß sie, besonders mit Bernstein angerieben, vollständig haltbar werden — auch in dickem Auftrag noch eine außerordentliche Transparenz, dagegen wird die Deckkraft der Farben von dichtem Farbkörper sehr gemindert. So angeriebene Farben eignen sich daher vortrefflich zu klaren Untertuschungen, welche rasch trocknen sollen und von denen gewünscht wird, daß sie durch pastosen Farbkörper die Uebermalung nicht stören, ferner zu Retouchen, welche ja keiner Gefahr des Nachdunkelns unterworfen sein sollen. Man kann mit solchen Farben, welche man auch im gewöhnlichen Aquarellfarbkasten ohne Tuben lange aufbewahren kann, auf ungeleimtes Papier malen, ohne Gefahr des Ausfließens (verschiedne meiner Freunde besitzen Briefe von mir auf dünnes Postpapier mit solchen flüssigen Farben geschrieben.) Wenn man die fertige Malerei nicht weiter firnißt, so hat sie das Ansehen der Temperamalerei, nur besitzt sie vor dieser den Vortheil, daß man sie, so oft man will, übergehen kann. Auf Stuck und Gyps ist natürlich das Gleiche der Fall. Reibt man die trockene Malerei eine Weile mit einem trockenen Lappen, so bekommt sie einen schönen milden Glanz wie Marmorstuck. Sie ist natürlich mit Wasserwaschung nicht zu vertilgen. Ja, ich besitze Proben, welche nun etwa ¾ Jahr alt sind und welche auch nach starker Reibung mittelst Alkohol nicht mehr abfärben; diese

Kraft scheint jedoch nur dem Bernsteinfirniß eigen zu sein. Ist das richtige Verhältniß von Terpentinzusatz eingehalten, so bleiben diese Farben auch in hohen Temperaturen vollständig fest. Zu sehr pastosem Auftrag auf nicht einsaugenden Flächen eignen sie sich natürlich nicht, da sie, wie gesagt, der Traktabilität wegen immer wieder mit ihrem Bindemittel angefeuchtet und flüssig gemacht werden müssen.

Setzt man aber nun etwas Oel zu, so werden alle Farben deckender und erhalten sich zugleich auf der Palette auf mehrere Tage für pastosen Farbauftrag traktabel. Somit kann man allen Deckfarben ihre Deckkraft erhalten, dagegen die Durchsichtigkeit aller Farben außerordentlich erhöhen, wenn man ihnen ganz wenig oder gar kein Oel zureibt. Man kann so z. B. zu gleicher Zeit Bleiweiß von vollständiger Deckkraft und von weit größerer Durchsichtigkeit herstellen, als unser jetzt zu Zwecken leichter weißlicher Uebertönungen gebräuchliches Zinkweiß besitzt. Nur darf, da man nun mit Farben von ungleichem Oelgehalt arbeitet, der Oelzusatz der Deckfarben nicht so stark sein, daß er das rasche vollständige Harttrocknen der damit angefertigten Modellirungen hindert. Denn wenn man diese Untermalung mit Lasurfarben ohne Oelgehalt lasiren würde, so würde man in dem Falle, daß das Oel der Untermalung nicht schon bis zu der vollständigen ihm erreichbaren Härte verharzt ist, seine Malerei dem Reißen aussetzen.

Hiebei kann allerdings zweierlei zur Beruhigung gesagt werden. Erstens macht das zugemischte Petroleum an sich schon das Oel magerer, also in kürzerer Zeit festtrocknend. Zweitens hilft die liebe Sonne, welcher ja, wenn man fürchtet, etwas unvorsichtig verfahren zu sein, die Untermalung nur ein paar Tage ausgesetzt zu werden braucht, wodurch dann, wenigstens soweit meine Erfahrung geht, alle Gefahr beseitigt ist. Doch ist jedenfalls eine unliebsame Verzögerung der Arbeit eingetreten: auch diese ist zu vermeiden, wenn man nämlich allen Farben ohne Ausnahme wenigstens etwas Oel zusetzt und sie so einander homogen macht.

Hiebei wird man wohl aller nöthigen Vorsicht genügt haben, wenn man in folgender Weise verfährt. Alle diejenigen Pigmente, vor allem die Lacke, deren Farbkörperchen an sich dem Oel sehr durchdringlich sind, werden, da sie, wie jeder Farbreiber weiß, beim Reiben mehr Oel konsumiren als andere Pigmente, eben wegen dieser innigeren Verbindung und wegen dieses größeren Quantums an Oel längere Zeit zum Trocknen brauchen. Grob- und hartkörnige Pigmente dagegen, wie die Erdfarben, Bleiweiß, Neapelgelb und dgl. saugen das Oel nicht so sehr in sich, konsumiren also einestheils nicht so viel davon beim Anreiben und trocknen andrerseits rascher, da ihre von Oel nicht so vollgesogenen gröberen Partikelchen der austrocknenden Luft mehr Zutritt und Oberfläche bieten. Es handelt sich also einfach darum, den Lackfarben gerade soviel Trockenmittel, also Firniß zuzusetzen, und so viel Oel zu entziehen wie nöthig ist, um sie auf gleiche Stufe der Raschheit des Trocknens mit den grobkörnigen Farben zu bringen, welche weniger Oel brauchen und zum Trocknen also auch weniger Firniß.

Es ist mir bestimmt erinnerlich, in einem Malerbuche aus dem 16. Jahrhundert einige hier einschlägige Anweisungen gelesen zu haben; leider bin ich am hiesigen Orte augenblicklich nicht in der Lage, Genaues zu citiren. Allein es wird ja auch, bei der großen Verschiedenheit an Feinkörnigkeit der Farben und der Verschiedenheit der Zwecke, welche man in verschiedenen Fällen in Bezug auf mehr oder minder promptes Trocknen haben kann, kein für alle Fälle giltiges Recept aufzustellen sein, vielmehr der aufmerksamen Beobachtung des Einzelnen, das für seine Zwecke Dienliche aufzufinden, anheim gestellt werden können — wenn es überhaupt mehrere geben sollte, welche sich auch dieses den Alten bekannten Vortheils zu bedienen wünschen. Zur Verdeutlichung des Gesagten sei nur etwa Folgendes aufgestellt. Dem Bleiweiß, mit welchem ich augenblicklich arbeite, setze ich, um es deckend zu erhalten, zu einem Theil Petroleumfirniß zwei Theile Oel zu: den schwerer trocknenden Ockern, also z. B. dem Goldocker, einen Theil Oel und einen Theil Firniß, den schwersttrocknenden Lacken und dem Schwarz dagegen einen Theil Oel, welches Quantum ihre Durchsichtigkeit nicht alterirt und zwei oder gar drei Theile Firniß.

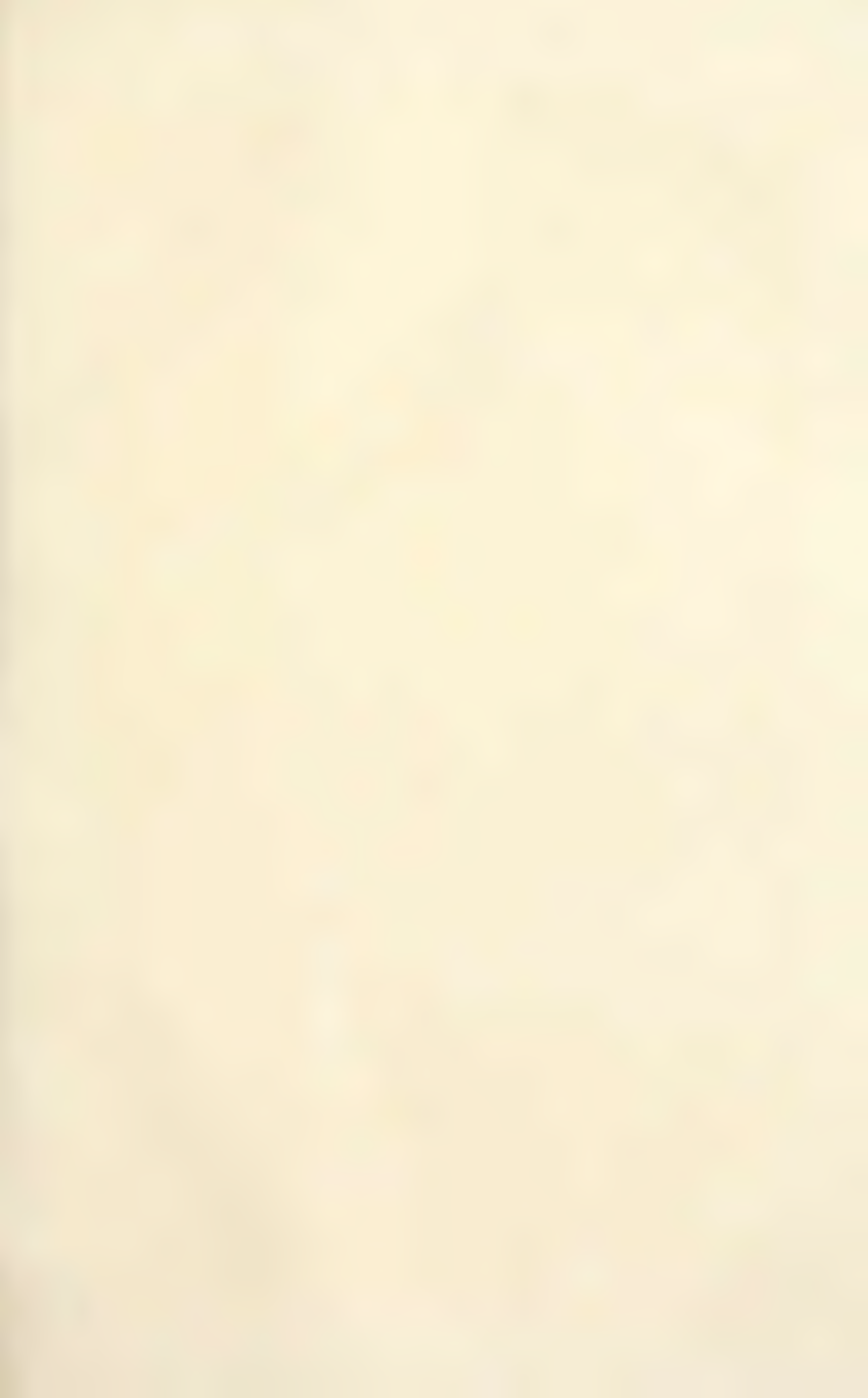
Denjenigen unserer Farbenreiber nun, welche überhaupt zu größerer Solidität hinneigen, wird es, da sie wohl leicht im Stande sind, über die gleichmäßige Fein- oder Grobkörnigkeit einer größeren Partie eines Pigments, welches sie anreiben sollen, sich Sicherheit zu verschaffen, ein

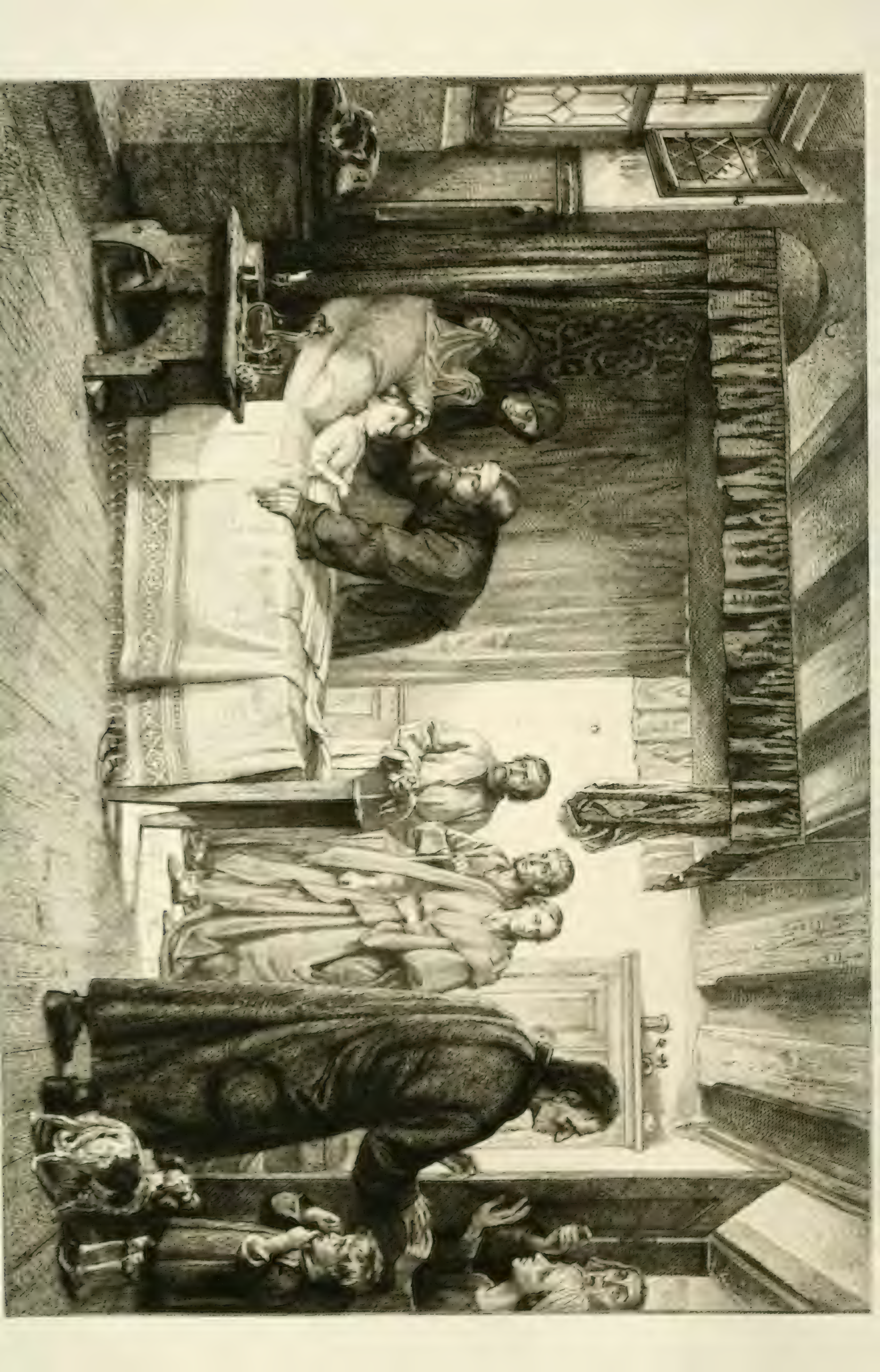
Leichtes sein, für größere Partien verschiedner Pigmente die entsprechenden Proportionen in der Komposition des Bindemittels auszuprobiren. Freilich waren die alten Maler, welche ihr Material selbst bereiteten, wohl zuverlässiger bedient. Doch bemerke ich nochmals zur Beruhigung, daß ich, soweit meine Erfahrung reicht, in den obigen Andeutungen eher zu viel als zu wenig Vorsicht entwickelt zu haben glaube, wenigstens gewiß mehr als so viele, welche ohne weiteres mit dem heutigen Farbenmaterial arbeiten, ohne auch nur im mindesten nach Ursprung und Dauerhaftigkeit zu fragen.

Für solche, welche auf weißem Grunde arbeiten, erwähne ich nur noch eines kleinen Vortheils, welchen das Naßbleiben des Petroleums beim Aufzeichnen bietet. Da es eine große Erleichterung der Arbeit ist, den hellen Grund bis zu vollständiger Feststellung des Gewollten sehr rein zu erhalten, so ist es ein Vortheil, daß Petroleumfarben naß gehalten, noch nach Wochen bis auf die letzte Spur vom weißem Grunde weggenommen werden können, somit nicht nur die Aufzeichnung ohne häufig störenden festsitzenden Contur, sondern auch die ganze allgemeine Disposition in Lokalfarben bis zu bedeutendem Grade der Sicherheit festgestellt werden kann, mit verminderter Gefahr, bei schon weit vorgeschrittnem Stadium der Arbeit noch allzuviel an der Grundlage ändern zu müssen, welches letztere ja äußerst mißlich werden kann für den allgemeinen Ton des Bildes und für dessen einheitliches Aussehen. Mittelst eines schwach mit Benzin angefeuchteten, einsaugenden Pinsels kann man an fehlerhaften Stellen der naßgehaltenen Untertuschung fortwährend bis auf den weißen Grund korrigiren, Lichter herausnehmen u. s. w. Hat nach dem Trocknen die Untertuschung keinen Glanz, so giebt man ihr, auch um sie fester sitzen zu machen, mit weichem Pinsel einen Firniß.



[illegible]





Eduard von Gebhardt.

Mit einer Radirung.

Gewiß hat seit langer Zeit in Berlin kein neu aufgetretener Künstler so viel von sich reden gemacht und so viel Beifall bei den Vertretern der verschiedensten Kunstrichtungen, Künstlern sowohl wie Laien, gefunden, wie der Düsseldorfer Eduard von Gebhardt, der im vergangenen Jahre zuerst im Lokale des Vereines der Kunstfreunde im preußischen Staate und dann im Lokale des Berliner Künstlervereines eine größere Anzahl von Gemälden und von Studien (bis in den Winter hinein) ausstellte. Und ganz unzweifelhaft hatten diese Arbeiten eine Bedeutung, die das allgemeine Interesse vollauf rechtfertigte.

Der Künstler stellte in seinen Gemälden, mit Ausnahme eines einzigen, biblische Gegenstände dar, welchen er aber eine durchaus realistische, stellenweise an's Derb-Naturalistische streifende Gestaltung gab, nicht aber in der Weise, die ganz unzweifelhaft verwerflich ist, daß er diese Stoffe lediglich als Vorwand für irgend eine rein natürliche Darstellung mit allem Aufwande einer technisch routinirten und geistig unter Null stehenden Kunstfertigkeit auszubeuten versuchte; sondern er war sichtlich bestrebt und hatte es bis zu einem gewissen Grade unstreitig vermocht, mit seiner specifischen Darstellung den Gegenständen in ihrer eigensten Art gerecht zu werden.

In dieser Beziehung hat er namentlich einen absoluten Treffer ausgespielt, der allein im Stande gewesen wäre, ihn der Beachtung im höchsten Grade zu empfehlen. Es war dies eine Darstellung des Abendmahles in lebensgroßem Maßstabe. (Das Bild ist in jüngster Zeit für die Nationalgalerie angekauft worden.)

Es ist gewiß ein nicht gewöhnliches Wagniß, gerade diese Scene zur Darstellung zu wählen, und wer da eine Lösung bringen kann, die ein mehr als vorübergehendes Interesse in Anspruch nimmt, der darf schon glauben, etwas gethan zu haben. Der Künstler hat den Moment gewählt, in welchem Judas, der Verräther, den Saal zu verlassen sich anschickt. Jesus und die Jünger, noch in der Erregung des eben vorangegangenen Momentes, sitzen um den länglichen Tisch herum in einer Anordnung, die sich der Ueberlieferung vollständig, doch in freier Behandlung anschließt. Der nicht gerade weite Raum ist einfach ausgestattet, durch Gehänge mit einem etwas festlichen Anstrich versehen, sonst ist an Beiwerk nichts aufgewendet.

Die Gestalten nun sind in einfachster Schlichtheit der natürlichen Auffassung hingestellt, Typen, wie man sie unter Fischern, Bauern u. s. w., also in dem Kreise, aus dem sich ja die Jüngerschaft Jesu rekrutirt hat, findet, Gestalten aber, welche den in der Kunst traditionellen Erscheinungen nahe stehen, und in welche es möglich war, etwas von der höheren geistigen Potenz, die wir in unserer Vorstellung den Jüngern beilegen, in der für jeden

charakteristischen Richtung hineinzulegen. Ohne nun gerade behaupten zu können, daß jeder einzelne Typus eine vollkommen befriedigende und den Charakter deckende Darstellung der einzelnen Personen wäre — der Judas beispielsweise sieht aus wie ein moderner Börsenmann, der mit einer gewissen Bonhomie es aufgiebt, in einer sonst höchst schätzenswerthen Schwärmergesellschaft sich weiter aufzuhalten, doch jedenfalls eine Auffassung, die die Tiefe des Gegenstandes nicht ergründet, — also ohne behaupten zu können, daß alle einzelnen Typen vollkommen glücklich sind, muß man doch unbedingt zugestehen, daß eine höchst interessante Galerie von Charakterstudien vereinigt ist, die zu psychologischen Beobachtungen die beste Gelegenheit bietet.

Auch in Bezug auf die malerische Erscheinung steht das Bild sehr hoch, wenngleich es auch in dieser Beziehung und zwar, wie ich glauben möchte, in Folge der noch nicht ganz überwundenen Schwierigkeit, den Idealismus des Gegenstandes mitsammt seiner traditionellen Darstellungsweise und den Realismus der Gebhardt'schen Kunstrichtung mit einander zu vereinigen, nicht alle Zweifel niederzuschlagen vermag. Der Künstler kommt über den Unterschied zwischen dem Kartonzeichner und dem Koloristen nicht ganz glücklich hinweg; er legt auf die Beleuchtung, auf ein gewisses Helldunkel, welches die Färbung beherrscht, sichtlich hohen Werth, aber er fühlt gleichzeitig, wie leicht das die feste Form der einzelnen lebensgroßen Gestalt, und wie leicht es den harmonischen Fluß der Linienführung in einer figurenreichen Gruppe beeinträchtigen kann, und so sucht er in dem ganzen Bilde nach einem Kompromiß, der es nicht verleugnen kann, ein verstandesmäßiger Ausgleich zu sein.

Und damit, glaube ich, ist der springende Punkt für die Beurtheilung der Gebhardt'schen Kunst berührt: sie hat ihren Ursprung nicht in einer mit Naturnothwendigkeit producirenden Phantasie, sie geht nicht hervor aus einer einheitlichen, unmittelbaren künstlerischen Intuition, sondern sie beruht auf dem Wissen und auf dem Können und einer verständigen Kombination der bekannten und geläufigen Momente.

Dies ist mir recht deutlich entgegengetreten bei der Durchsicht der Studien, welche der Künstler in einer sehr namhaften Zahl ausgestellt hatte. Es waren dies überwiegend männliche Charakterköpfe, unter denen sich wahrhafte Urtypen befanden. Sie alle sind mit einer untrüglichen Sicherheit hingemalt; es fehlt nirgends an dem specifisch Charakteristischen, das den betreffenden Kopf interessant macht; man sieht, beim Malen ist dem Künstler immer gegenwärtig gewesen, was ihn bei dem Kopfe angezogen hat, es hat ihm beinahe schon vorgeschwebt, wie und wo er ihn wird verwerthen können. Aber wenn ich diese Köpfe mit den Studien anderer Meister — mir ist beispielsweise Knaus eingefallen — vergleiche, so glaube ich, den Unterschied, der zwischen diesen und jenen besteht, vielleicht am besten so ausdrücken zu können: Gebhardt's Köpfe sind gemalt, aber keine Natur, während man bei den Studien anderer Künstler über die Technik hinweggeführt wird zu dem Gegenstande selbst, zu dem Kopfe, zu der Gestalt: es ist der Unterschied, wie zwischen der lebendigen oder allenfalls auch der gemalten Pflanze und der in's Herbarium eingelegten; die Formen sind da, die Kennzeichen der Klasse lassen sich nachweisen und auffinden, die Theile sind vorhanden, aber das Leben ist fort: soweit es sich in der Richtung der Theile, beispielsweise in der Blattstellung, in der Winkelstellung der Zweige u. s. w. ausdrückt, ist es auch noch erhalten worden, aber es sproßt nicht mehr, es hat keine treibende Kraft.

Das ist eine Gefahr, der der Naturalismus immer ausgesetzt ist, und der er am augenfälligsten, wenn auch vielleicht deßhalb noch nicht gerade am leichtesten verfällt, wenn er sich mit idealistischen Richtungen vereinigen will in der Stoffwahl, in der Auffassung u. s. w. Jedenfalls hat dieser Ernst, den keine Mühe bleichet, und diese Sicherheit des

Machwerkes, welche ohne alle Flausen solide sich mit ihrem Gegenstande abfindet und ihn beherrschen kann, etwas Wohlthuendes uns begegnet uns nicht häufig. Deshalb verdient ein Künstler dieser Art die höchste Achtung und Anerkennung für das, was er erstrebt, und was er leistet, mag man sich auch noch so sehr bewußt sein, was sich hie und da mit Recht mehr fordern und aussetzen läßt.

Von Gebhardt's weiter ausgestellten Bildern, die sämmtlich früher als das Abendmahl entstanden sind, kann ich nicht mit der Begeisterung berichten, die man bei Einigen findet. Ich will absichtlich nicht von seinen Entwürfen, von den Zeichnungen u. s. w.*) sprechen, sondern nur noch von den beiden ausgeführten biblischen Darstellungen in kleinem Maßstabe. Es waren dies Christi Einzug in Jerusalem — 1863 — und die Auferweckung von Jairi Töchterlein — 1864 gemalt.

Wenn man jenen Einzug Christi von Gebhardt zu Gesichte bekam, kurz nachdem man die Scene auf der Bühne in Oberammergau gesehen hatte, wo die Darstellung in allen Theilen ja so realistisch wie möglich ist, bis zu dem Grade, daß Viele an ihrem Realismus, wenn auch unberechtigten, Anstoß genommen haben, — so erkennt man ganz deutlich, daß nicht blos die Natürlichkeit der Darstellungsform, sondern auch ein gewisser Mangel an poetischem Gefühl, welches sich mit der natürlichsten Auffassung vereinigen läßt, der Grund des Mißbehagens ist, das sich dem Beschauer aufdrängt; die Darstellung ist eben nicht blos natürlich, sie ist auch trivial. Leute, die man nicht so malen will, wie wenn man glaubte, sie seien halb Gott und halb Mensch, die kann man doch so malen, wie Menschen aussehen, die von einer Idee begeistert und getragen sind; also zwischen dem Gottmenschen und einem ursimplen, aus dem Handwerkerstande hervorgegangenen fanatischen oder ascetischen Reiseprediger liegt doch noch Manches in der Mitte, womit sich die naturalistische oder vielmehr die realistische Kunst sehr wohl befreunden kann, und worin die Gestalt Jesu für den Bibelgläubigen unanstößiger und auch für den Nicht-Bibelgläubigen mit seiner berechtigten Vorstellung von einer ganz hervorragenden historischen Erscheinung übereinstimmender entgegentritt; und ebenso ist es in der Komposition sehr richtig, von jener systematischen Parallelgruppirung, von jenem architektonischen Gruppenbau der hoch idealistischen, streng kirchlichen Kunst sich zur einfachen Naturwahrheit zu wenden; aber wenn man dem Zufalle die Gruppirung überläßt, so soll man sich immer doch das Recht vorbehalten, unter den zufälligen Formationen wählen und die unschönen Formationen ablehnen zu können; der Zufall der ganz freien Massenbewegung, in der vom Posiren des Einzelnen keine Spur ist, bietet oft überraschend schöne Gruppirungen dar, wie das beispielsweise bei den sehr figurenreichen Volksscenen der Oberammergauer Spiele auf die überzeugendste und erfreulichste Weise hervortritt. Darin also muß der Künstler wählerischer sein und muß nicht die Unschönheit an Stelle der Natur als reformatorisches Prinzip in die Kunst hineinbringen wollen.

Dasselbe Bedenken in noch höherem Grade trifft das zweite Bild**), in welchem das todte Mädchen so lang und platt hingestreckt liegt, als wenn sie durch einen Mühlstein zerquetscht wäre, und Christus sich wie ein ländlicher Naturdoktor über ihr Lager beugt, ohne daß die Würde seiner Person oder die Fähigkeit, etwas Außerordentliches zu leisten,

*) Ausgestellt waren an solchen: Christus auf dem Oelberge; die Jünger von Emaus; die Heilung der Kranken am Teiche Bethesda; die Reinigung des Tempels; ein Ecce homo; die Kreuzigung (in Photographie; der Künstler hat dieses Bild 1866 in etwas unter lebensgroßem Maßstabe gemalt).

**) Wir sind so glücklich, unsern Lesern in einer wesentlich recht gelungenen Radirung nach diesem Bilde eine charakteristische Probe Gebhardt'scher Kunstweise vorlegen zu können. Der Unterschied zwischen tonvollen Licht- und Schattenpartien und den ganz unvermittelten Härten einer schonungslos naturalistischen Zeichnung ist nicht Eigenthum der Nachbildung, sondern als Zeugniß für die Richtigkeit der oben gegebenen Schilderung aufzufassen. Die Radirnadel hat eher gefällig zu vermitteln, als Härten zu erfinden gestrebt.

in seiner Erscheinung auch nur irgend welche Andeutung fände. Es ist das ohne Frage höchst talentvoll gemacht und als ein Versuch einer anzubahnenden neuen Richtung von derselben Anziehung im Kreise der Kunst zu betrachten, wie so manche Versuche der Wundererklärung u. s. w. im Gebiete der theologischen Wissenschaft oder der Religionslehre in ihrem Kreise sind: aber man wird hier wie dort auf gewisse Dinge stoßen, die man sich nicht gefallen lassen kann, ohne durch die etwaige an sich mögliche Auffassung und Erklärung etwas nicht zu Verlierendes, etwas Wesentliches einzubüßen. Wenn Jemand beispielsweise die Weinverwandlung auf der Hochzeit zu Kana als ein Taschenspielerstück, bewirkt durch unter dem Rock mitgebrachte Weinflaschen u. s. w., erklärt, so tritt er dem Gefühle jedes Menschen weit eher zu nahe, als wenn er es einfach leugnet, wenn er es eine Sage nennt, der gar kein historischer Hintergrund unterliegt; und in einem ganz ähnlichen Verhältnisse steht diese Art, eine Wunderhandlung malerisch darzustellen, zu unserem Gefühl von der sittlichen Würde und der menschlichen Trefflichkeit Jesu auch. — Sieht man aber hiervon ab, betrachtet man die Darstellung ohne jede Beziehung zu einem bestimmten Vorgange, dem gegenüber man sich nicht entbrechen kann, eine vorgefaßte Meinung zu haben, und den man dieser zufolge hier nicht wieder- oder anerkennen kann, so frappirt und fesselt eine wunderbare, derbe Wahrheit der natürlichen und ungekünstelten Empfindung, eine Wahrheit, die so unbedingt und absolut ist, daß es schwer oder unmöglich ist, darüber in's Klare zu kommen, in welcher der drei Gruppen sie am bewunderenswerthesten hervortritt. Das giebt sich Alles so schlicht und treu, daß man meint, man habe all solche Situationen selbst schon im Leben einzeln und bei einander gesehen, und so, ja ganz genau so habe sich Alles zugetragen, haben sich alle einzelnen Personen gebärdet, haben sich die Beziehungen unter ihnen gestaltet.

Von Allem, was ich von Gebhardt gesehen habe, hat mir den reinsten und tiefsten Eindruck ein kleines Genrebild gemacht, welches er nennt: „Aus der Reformationszeit". In einem Erkerfenster, durch das man über die Stadt hinaussieht, sind zwei Männer in eifrigem Gespräche mit einander begriffen; der Sitzende hat die Bibel auf dem Schoße, und der höchste Ernst malt sich auf beiden Gesichtern; man bekommt ein Gefühl von dem allgemeinen Bewußtsein jener Zeit, der wieder einmal die theologischen Streitigkeiten zu einer Lebensfrage, zu einem unvermeidlichen Inhalt des gewöhnlichen Denkens geworden waren, und die tiefen Antheil mit Kopf und Herz an den skrupulösen Untersuchungen der großen Führer der Kirchenverbesserung nahm. Diese Gruppe in dem Zeitkostüm, in dem malerischen Interieur, von dieser ewig heiteren Sonne beschienen, wie sie dem Homer schon gelächelt hat und uns noch lächelt, das giebt ein malerisches Ensemble von einer Anziehung und von einer Anmuth, die etwas wahrhaft Erhebendes hat; in einer solchen Sphäre ist gerade die Kunst Gebhardt's an ihrer rechten Stelle. Unter den zahlreichen Gemälden mit einfachen sittenbildlichen oder auch mehr dem Fache der Geschichte sich nähernden Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert, die wir in den letzten Jahren haben entstehen sehen, und von denen viele entschiedene Meisterwerke sind, ist dies doch eins der geistig bedeutendsten, der nachhaltigsten in der Wirkung.

Wir dürfen uns sicher freuen, einem solchen Künstler, wie E. v. Gebhardt ist, in unseren Tagen zu begegnen: er ist eine ganz eigenthümliche Natur mit sehr ausgesprochenem Wollen, mit sehr hervorragendem Können, und eine Künstlerseele, der es um das wahrhaft Bedeutsame in der Kunst tiefer Ernst ist. Solcher Erscheinungen haben wir nicht viele, und mögen wir auch an seinen Arbeiten, deren hoffentlich noch recht viele folgen werden, manches auszusetzen haben, immerhin müssen wir sein Auftreten zu den bedeutendsten Ereignissen künstlerischer Art in den letzten Jahren zählen.

Es wird daher den Kreisen der Kunstfreunde angenehm sein, über den Künstler selber

einiges Nähere zu erfahren. Ich beschließe also den vorliegenden Bericht mit einigen biographischen Angaben, die ich der Freundlichkeit des Künstlers unmittelbar zu verdanken habe.

Eduard von Gebhardt wurde im Jahre 1838 in Estland geboren. Sein Vater war Prediger und Consistorialrath. 1855 kam er nach St. Petersburg auf die Akademie, blieb dort drei Jahre, verbrachte darauf zwei Jahre theils auf der Kunstschule in Karlsruhe, theils auf Reisen, besonders in Belgien und Holland, wo ihn die alten flanrischen Meister (van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling) besonders anzogen. Im Jahre 1860 ging er nach Düsseldorf und wurde Schüler von Wilhelm Sohn, der ihn — das verdient wohl besonders hervorgehoben zu werden — in seiner Vorliebe für die genannten Meister bestärkte und sein Streben, in den biblischen Gegenständen die Persönlichkeiten mehr zu individualisiren, als es üblich war, unterstützte. Dort entstand die ganze Reihe der erwähnten Gemälde. Vor Kurzem wurde Gebhardt von der Kunstakademie zu München zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Ich glaube endlich berechtigt, ja verpflichtet zu sein, der Kenntnißnahme der Leser das Programm der Gebhardt'schen Kunstweise in der klaren und bestimmten Form, die der Künstler selbst ihm in seinen dankenswerthen Mittheilungen an mich in aller Kürze gegeben, nicht vorzuenthalten. „Es schien mir“, schreibt Gebhardt, „daß man die (biblischen) Gegenstände tiefer erschöpfen könne, wenn man einerseits vom Typischen abstand, andererseits aber auch nicht die Erscheinung zu erreichen strebte, wie sie die damalige Wirklichkeit gezeigt haben mag, sondern die Thatsachen wie Traditionen des eigenen Volkes behandelte. In dieser Ansicht bestärkte mich noch die Beobachtung, daß die christliche Kunst nie eine dauernde Höhe erreicht hat, ohne das zu thun.“

Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth! Ob Lessing nicht wiederum Recht hat?

Bruno Meyer.



Amor, von Prof. O. König in Wien.

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XVI. Porträt von Jacopo Robusti, genannt il Tintoretto.

Auf Leinwand 3' 2" hoch, 2' 6" breit.

Zu der durch die Radirung meisterhaft wiedergegebenen Großartigkeit der Gesammtwirkung dieses Prachtexemplars italienischer Bildnißmalerei kommt im Originale noch eine Energie der Technik, welche jede Schwierigkeit vergessen läßt, den praktischen Künstler in Erstaunen und den Kenner und Liebhaber in die genußvollste Stimmung versetzt. Gleichsam in einem einzigen Zuge, ohne Unterbrechung zum Athemholen, ist alles hingeschrieben.

Wie es gewisse Persönlichkeiten im Leben giebt, die, obgleich nur einmal gesehen, nie wieder aus der Erinnerung schwinden, ebenso fest prägt sich auch diese charaktervolle Physiognomie mit ihrem durchdringenden Blicke und die entschiedene Haltung der ganzen Figur dem Gedächtnisse ein. Schade, daß man den Namen des Mannes nicht kennt, der allem Anscheine nach ein bedeutender gewesen sein muß. Es spiegelt sich darin ein Stück italienischer Geschichte. Man denkt an die hohe geistige und materielle Entwickelung jener Zeit, aber auch unwillkürlich an Gift und Dolch.

Die Färbung ist eine tiefgesättigte. Gegen die weiße Halskrause bildet der dunkle, jedoch ungemein klare Ton des Kopfes einen starken, die Lebendigkeit des Ganzen steigernden Kontrast. Das Wamms ist von schwarzem Damaststoffe, die Handschuhe sind von gelbbräunlicher Farbe.

Und dieses mit der Bravour vollster Manneskraft aus der Werkstätte Tintoretto's hervorgegangene Gemälde giebt uns das Alter des Meister's auf 73 Jahre an! Das auf dem Tische liegende Papiercouvert ist bezeichnet: anno salutis 1585.

Fr. Müller.

Die neuen Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum.

(Schluß.)

Bevor ich zu den in allerneuester Zeit gemachten Ausgrabungen übergehe, welche ich bei einem zweiten Aufenthalt in Pompeji gegen Ende September v. J. in Augenschein zu nehmen Gelegenheit hatte, gestatten Sie mir, auf ein schon früher beschriebenes Bild zurückzukommen, für das ich kurz nach Absendung meines ersten Berichtes eine andere und, wie ich glaube, die richtige Deutung gefunden habe. Es ist jenes Bild des Hauses Nr. IV, ein Mann im Begriff sein Schwert abzulegen oder umzugürten, in Gegenwart einer rechts von ihm stehenden Frau. Da das Bild fast vollständig verwischt war, wird man mir keinen Vorwurf daraus machen, daß ich nicht entschiedener, als ich es gethan habe, mich gegen die Erklärung von Brizio (Giorn. degli Scavi II. S. 103; auch Trendelenburg in seinem Bericht im Bull. dell' Inst. arch. 1871, S. 181 schließt sich Brizio an) auf Achill und Thetis verwahrt habe. Die richtige Deutung ergiebt sich aus einem in der Casa di Nettuno befindlichen wohlerhaltenen Bilde (Helbig, Camp. Wandgem. Nr. 1212), wo die Frau in der vorgestreckten Hand deutlich einen Knäuel hält. Es ist Ariadne, die dem zum Kampfe mit dem Minotaurus sich rüstenden athenischen Jünglinge den Knäuel überreicht, der ihm und den zum Opfer bestimmten Knaben und Jungfrauen nach vollbrachter That den Rückweg aus dem Labyrinth sichern soll. Theseus gürtet sich nicht das Schwert um, sondern legt es zu den andern schon abgelegten Sachen in der Mitte, um allein mit der Keule bewaffnet (in der C. di Nettuno ganz deutlich; auch auf unserm Bilde kann man die Keule erkennen) dem Ungethüm entgegen zu treten. Doch hierüber ausführlicher an einem anderen Orte.

Seit der Absendung meines Berichtes haben sich die Ausgrabungen nach einem anderen Orte gezogen. Da Restaurationen am Venustempel nothwendig geworden waren, begann man damit, die Außenseite der Westmauer bloßzulegen, d. h. schon früher einmal ausgegrabene, aber wieder zugeschüttete Häuser auszuräumen. Schließlich hat man sich entschlossen, auch mit den wirklichen Ausgrabungen dort fortzufahren, was wünschenswerth war schon zu dem Zwecke, um endlich eine gerade Flucht für den ausgegrabenen Theil zu erhalten (während in der Strada della Marina und der der Soprastanti und der Thermen die Ausgrabungen weit nach Westen vorgerückt waren, schob sich der noch nicht ausgegrabene Theil wie ein Keil dazwischen). Ueber die Resultate kann ich Ihnen Folgendes mittheilen:

Westlich vom Venustempel hat man, mit Eingang von der Straße della Marina aus, ein Haus aufgedeckt, das in seiner ursprünglichen Anlage, nach den noch theilweise erhaltenen Tuffsäulen des Peristyls und der Größe des Atriums zu urtheilen, zu den besseren in Pompeji gehört zu haben scheint. Ein späterer Besitzer hat freilich nicht zum Besten des Hauses große Veränderungen damit vorgenommen. Nicht zufrieden damit, um Raum für zwei kleine Zimmer zu gewinnen, durch eine Mauer das Atrium in zwei Theile zerlegt zu haben, so daß das Impluvium, welches ursprünglich die Mitte einnahm, jetzt dicht an die eine Wand grenzt, hat er auch die schönen Tuffsäulen mit Stuck überziehen lassen und einzelne fehlende durch aus Backsteinen aufgebaute, ebenfalls übertünchte ersetzt. Dennoch scheint, wenigstens nach dem Stil der Gemälde, die sich in den durch die Querwand geschaffenen Zimmern befinden, zu urtheilen, diese Aenderung noch nicht in den allerletzten Zeiten der Stadt Pompeji vorgenommen zu sein; die Bilder sind fast ohne Ausnahme ausgezeichnet durch Keck-

heit der Pinselführung, Schönheit der Linien und gute Wahl der Farben.*) Freilich könnte man wegen eines im Peristyl befindlichen Altars, der in nicht sehr ansprechender Weise mit rothen und gelben Blumen auf weißem Grunde bemalt ist, auf die letzte Zeit des Verfalls schließen, doch fragt sich sehr, ob die Erzeugnisse gerade dieser heiligen Technik, die offenbar in der Hand Weniger lag und durchaus nichts mit dem Ausschmücken der Zimmer zu thun hatte, für die Entscheidung der Frage, welcher Periode die Ausschmückung des Hauses angehört, von irgend welchem Einflusse sein kann.

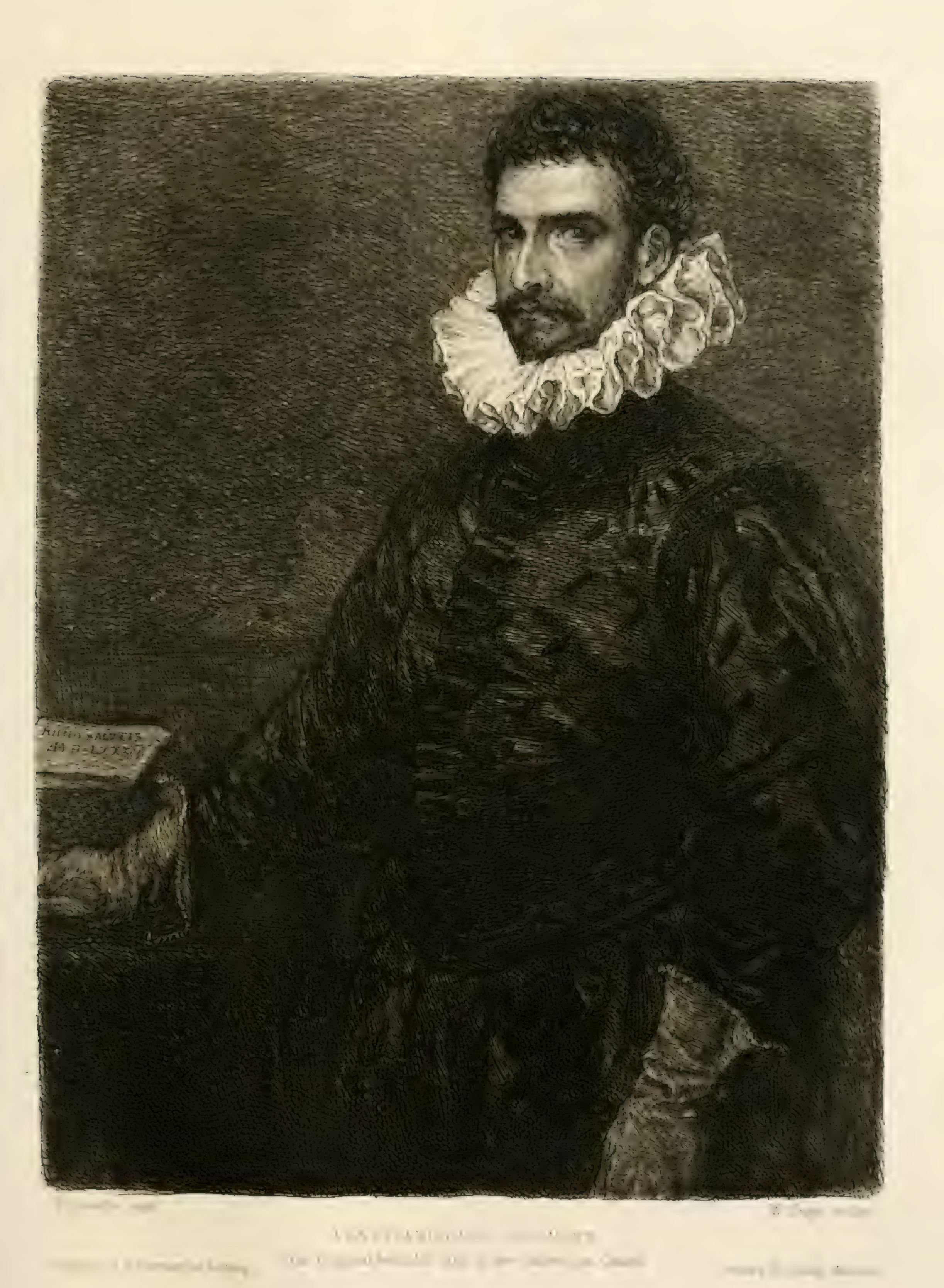
In dem einen der aus einem Theile des Atrium geschaffenen Zimmer zieht sich unter einer Karnieße aus Stuck ein aus Rechtecken, die auf der Breitseite liegen, bestehender schwarzer Fries hin, geschmückt mit Bildern aus dem Erotenkreise. Zwischen je zweien dieser Rechtecke zeigt sich ein drittes auf der Schmalseite stehendes, nur je eine Figur, diese aber dafür auch mehr ausgeführt, enthaltend. Nur an der einen Seite, der schmalen Nordseite, werden die beiden Friesstücke durch ein größeres, mehrere Figuren aufweisendes Bild getrennt. Beginnen wir mit diesem, wiewohl es leider stark fragmentirt ist.

Links sitzt eine Frau mit nacktem Oberleibe (Kopf und Brust nicht erhalten), deren Schenkel von einem weißgelben, roth gefütterten Gewande verhüllt sind; sie reicht mit der linken Hand einem rechts von ihr sitzenden Jünglinge, der, nackt, eine rothe Chlamys sich untergebreitet hat und in der nachlässig auf dem Schenkel liegenden linken Hand einen Speer hält, eine eigenthümlich geformte Muschel hin; ihr rechter Arm (nur die Hand ist erhalten) lag auf der Lehne des Stuhles auf. Vom Jünglinge fehlt der Kopf. Die Reste eines Eros, die man links von der Frau erblickt, machen es noch deutlicher, daß es sich hier um ein Liebesspiel handelt, und man kann das oft wiederholte Bild, wo eine Frau einem Jüngling ein Nest überreicht, recht passend zur Vergleichung heranziehen, doch wird es schwer sein, bestimmte Namen für das Liebespaar ausfindig zu machen.

Links davon findet sich im Friese eine Wiederholung des im Neapler Museum befindlichen und allseitig bekannten reizenden Bildchens, welches Eroten mit Anfertigung von Guirlanden beschäftigt zeigt. Doch ist das neue Bild ausführlicher. In der Mitte erblickt man einen Tisch mit Blumen, über dem eine Stange mit nach unten hängenden Guirlanden angebracht ist; vor dem Tische steht ein Korb, gleichfalls mit Blumen angefüllt. Um den Tisch herum sind drei Eroten beschäftigt, je einer auf jeder Seite, der dritte hinter dem Tische, auf Stühlen mit gedrehten Füßen sitzend, vermittelst der vor ihnen liegenden Blumen die Guirlanden weiter zu flechten; rechts davon sieht man einen vierten Eros, der im Profil gesehen, nach rechts, gleichfalls an einer von oben herabhängenden Guirlande arbeitet, während rechts von ihm ein fünfter Eros zu Boden gebückt eine fertige Guirlande in ein mit viereckig vorspringendem Rande versehenes rundes, nach unten sich verjüngendes Gefäß legt. Links vom Tische ist ein sechster Eros über einen Korb gebeugt, in den er Guirlanden einzuordnen scheint; links von ihm steht eine Psyche und ein siebenter Eros, beide mit Guirlandenflechten beschäftigt.

Das Gegenstück dazu, rechts von dem vorher besprochenen Gemälde, kommt auch schon, aber gleichfalls nur theilweise, auf einem im Neapler Museum befindlichen Friesstück vor; leider ist es schon ziemlich zerstört, so daß einiges nur mit großer Schwierigkeit sich erkennen läßt. Am rechten Ende neben einer wie auf dem Neapler Gemälde gebildeten Kelter (zwischen zwei aufrecht stehenden, oben durch ein festliegendes Querholz verbundenen Ballen bewegt sich ein in einer Rinne laufender Balken, unter dem die Trauben aufgeschichtet werden; dadurch, daß man zwischen den obern feststehenden und den untern beweglichen Keile eintreibt, wird auf den untern Balken ein Druck ausgeübt, wodurch natürlich der in den darunter aufgeschichteten Trauben befindliche Saft ausgepreßt wird; eine Rinne führt den Saft in ein davorstehendes Gefäß) steht ein Amor, in den hoch erhobenen Händen eine Axt schwingend, um zwischen beiden Balken einen Keil einzutreiben und dadurch den Druck zu verstärken; links von ihm erblickt man einen andern Eros, der in beiden vorgestreckten Händen einen gefäßartigen Gegenstand hält, den er aufmerksam betrachtet, wahrscheinlich um zu sehen, was der neue

*) Doch sind die verschiedenen Kunstepochen, die uns in Pompeji erhalten sind, noch gar nicht mit der nöthigen Schärfe festgestellt, wie ich glaube, vorzüglich deshalb, weil man es gewöhnlich verabsäumt, die Bilder und die Architektur zusammen in's Auge zu fassen. Eine kritische Betrachtung beider dürfte leicht zu bestimmteren Resultaten führen.





Wein verspricht; ein dritter Eros, weiter nach links, rührt mit einem Stabe in einem Gefäße. Aus dem im Neapler Museum befindlichen Exemplar ergiebt sich, daß unter dem Gefäß ein Ofen war (ich bemerke, daß noch heute in einigen Gegenden Italiens der Most gekocht wird, bevor man ihn in Gährung übergehen läßt), dann folgt ein Tisch, wie es scheint ein Ladentisch, hinter dem ein Eros mit um die Schenkel geschlagenem Gewande sitzt; ein Schrank mit Fläschchen, im Hintergrunde sichtbar, könnte auf den Gedanken führen, daß hier Wein verkauft wird, eine Annahme, welche durch die Gestalt einer Psyche, die nach links gehend den Kopf zurückwendet und in der rechten Hand einen flaschenähnlichen Gegenstand hält, nicht wenig unterstützt wird. Zwischen dem Tisch und der Psyche ist noch eine Gruppe eines Eros und einer Psyche, die mit einander zu spielen scheinen.

Ein anderes Bild, dem wegen eines darüber angebrachten Fensters nur die halbe Höhe gegeben ist, zeigt uns ein Wettrennen zweier Eroten auf von je zwei Delphinen gezogenen Wagen. Der linke, von seinem Nebenbuhler überholt, ist vom Wagen auf den Rücken gestürzt, hält aber dennoch in der linken erhobenen Hand die Zügel, so daß der eine Delphin seines Gespannes sich hoch aufbäumt; der vordere, der jetzt seines Sieges gewiß ist, sieht sich nach seinem besiegten Gegner um, ohne jedoch im Vorwärtseilen inne zu halten.

Von den andern Darstellungen des Frieses ist nur noch eine, und auch diese nur einigermaßen erkennbar, so sehr sind die graziösen Figuren dahingeschwunden. Um einen oben gerundeten, wie zum Aufnehmen einer Flüssigkeit bestimmten Wagen mit zwei Rädern, dessen Deichsel nach links steht, ist eine Gruppe von Eroten und Psychen beschäftigt; eine Psyche bringt in hoch erhobenen Händen eine Kanne herbei, als ob sie dieselbe in den Wagen entleeren wollte; ein Eros ist über das Hintertheil des Wagens gebeugt, während links, an der Spitze der Deichsel, ein anderer Eros mit einem Thiere tändelt, das mehr einem Löwen als einem Panther ähnelt. Ein zweites Thier, das mit dem ersten zum Ziehen des Wagens verwendet gedacht werden kann, scheint am rechten Ende des Bildes erkennbar zu sein; dort steht auch noch in ruhiger Haltung ein Eros; ein vierter, der sich auf einen Pfeiler stützt und in der einen Hand eine Art Speer hält, kommt am linken Ende des Bildes zum Vorschein.

Von einem andern Rechteck sind nur noch die Umrisse der rechten Hälfte sichtbar; wenn ich nicht irre, handelt es sich dort um ein Opfer; eine Psyche gießt etwas auf einen Altar aus, während ein Eros einen Helm auf einem Tropaeon zu befestigen scheint; allerdings sollte man für das angebliche Tropaeon eine größere Höhe erwarten.

Zwischen diese Erotengruppen, die so recht wieder zeigen, wie in den späteren Zeiten der Kunst die Amoren verwendet wurden, um das Leben und Treiben der Menschen auf idealeres Gebiet übertragen darzustellen, sind korbtragende Frauen, dann eine Blumenverkäuferin und ein im Spiegel sich betrachtender Hermaphrodit angebracht, sämmtlich zu der besseren Gattung der pompejanischen Wandgemälde gehörig.

In einem daran anstoßenden Zimmer, links vom Tablinum, das hier vermöge der späteren Mauer ganz an die Wand gerückt ist, hat man neben einigen Medaillons mit Büsten zwei größere Gemälde gefunden, die wenigstens nicht zu den schlechtesten gehören. Auf der einen Seite ist eine Scene aus dem Triptolemosmythos dargestellt*). Der attische Heros, über dessen Benennung man wegen des links von ihm stehenden, mit Schlangen bespannten Wagens keinen Augenblick in Zweifel sein kann, ist dem Beschauer von hinten sichtbar; sein Körper, dunkel gefärbt, ist stark gebaut, und vorzüglich der untere Theil seines Oberkörpers äußerst kräftig entwickelt (jedem, der mit einiger Aufmerksamkeit die pompejanischen Wandmalereien betrachtet, muß es auffallen, mit welcher Vorliebe gewisse Körpertheile bei den dargestellten Männern und Frauen gebildet sind; das Gewand wird gewöhnlich so angeordnet, daß die betreffenden Stellen nicht verhüllt werden). Eine violett-blaue Chlamys hängt von der linken Schulter herab, ohne den Rücken zu bedecken; er trägt

*) Es könnte auffallend erscheinen, wie häufig, sobald erst einmal ein bis dahin in Pompeji noch nicht bekannter Mythos dargestellt gefunden wird, kurz darauf noch andere auf denselben Mythos bezügliche sich einstellen. So war es mit Bellerophon, von dem man früher gar nichts hatte, von dessen Mythenkreis aber jetzt schon drei Bilder existiren; so auch mit Triptolemos, in Betreff dessen ich im vorigen Berichte melden konnte, daß im Hause eines Bäckers zum ersten Male ein darauf bezügliches Bild gefunden sei.

Stiefel, die durch Bänder festgeschnürt sind. Den linken Arm läßt er ruhig herabhängen, während er in der ausgestreckten rechten Hand ein Bündel Aehren hält. Rechts von ihm, weiter zurück zu denken, steht eine fast jugendliche Frau, die einen großen, mit Aehren ganz angefüllten Korb, dessen oberer und unterer Rand vorspringt, in den Händen hält; neben dem rechten Fuße des Triptolemos steht ein zweiter kalathosähnlicher Korb, der gleichfalls mit Aehren gefüllt ist. Rechts ist das Bild fragmentirt. Im Hintergrunde, über dem Kopfe des Jünglings, fast die ganze hintere Seite des Gemäldes einnehmend, ist eine unkenntliche Masse, die am meisten aufgeschichtetem Stroh oder Getreide ähnelt. Ich glaube nicht, daß hier an dieselbe Scene des Mythos gedacht werden kann, die auf dem andern Bilde dargestellt war, d. h. daß Triptolemos aus den Händen der Demeter oder der Persephone das Getreide empfängt, um es auszustreuen; vielmehr scheint der Umstand, daß der Heros und die Frau Aehren haben, auf einen späteren Moment der Sage hinzuweisen, daß nämlich der Begründer des Ackerbaues, nachdem seine Thätigkeit mit Erfolg gesegnet, d. h. die Saat aufgegangen und reif geworden ist, die reifen Aehren der Menschheit übergiebt. Bei der Frau könnte man dann an die Göttin der Erde, an Gäa denken (da das Bild rechts zerbrochen ist, könnte leicht etwas zur näheren Bezeichnung Dienendes verloren gegangen sein), oder an irgend eine andere Frau, deren so manche in seinen Mythos verflochten sind.

Ein zweites Bild stellt die Landung der Aphrodite vor. Man erblickt rechts einen bärtigen Tritonen, der mit der linken Hand ein nach oben gekehrtes Ruder hält, während er mit der rechten eine auf seinem zweigetheilten Fischleibe sitzende weibliche Figur unterstützt. Diese, en face sitzend, mit Diadem in den Haaren, mit Ohrringen und Armband geschmückt, wendet den Kopf etwas nach links; am Oberkörper ist sie unbekleidet; das rothe, blaugefütterte Gewand hängt vom linken Arme herab und umhüllt sie von den Schenkeln an. Während sie mit dem linken Arm sich auf die rechte Schulter des Tritonen aufstützt (in der Hand hält sie ein Scepter) und den rechten Fuß an den Leib des Tritonen anzieht, scheint sie mit dem weiter vorgestreckten linken Fuße im Begriff, den vor ihr angedeuteten, an der rechten Seite durch Felsen bezeichneten festen Boden zu betreten; hierbei unterstützt sie ein links von ihr befindlicher Eros, der mit beiden Händen ihren nach vorn ausgestreckten rechten Arm trägt. Weiter nach links am Ufer steht eine Frau, mit violettem Chiton, der im Begriff, herunter zu gleiten, den Obertheil des rechten Armes unverhüllt läßt, und gelbem, zwischen den Hüften in einen Knoten zusammengeschürztem Obergewand bekleidet, mit Bändern im Haar; in der linken Hand hält sie eine Schüssel mit länglichen, fackelähnlichen Gegenständen, während sie mit der rechten etwas auf einen mit Guirlanden umwundenen Altar legt. Hinter ihr wird eine scheinbar im Meere befindliche Säule sichtbar.

Außer diesem Hause hat man noch ein zweites ausgegraben, dessen Zimmer jedoch zum großen Theile noch nicht fertig ausgeschmückt waren. Allerdings sind sie mit Stuck überzogen, und auch die gewöhnliche phantastische Architektur, in einem Zimmer sogar mit vielen mythologisch interessanten Figuren, von ziemlich strenger Zeichnung ausgeschmückt, ist schon fertig, doch das Hauptbild fehlte noch in dem dafür aufgesparten Raume, als der Ausbruch des Vesuv die Fortsetzung der Arbeiten verhinderte. Einige Felder scheinen allerdings schon bemalt gewesen zu sein, doch hat die Feuchtigkeit der Erde alles bis auf unkenntliche Spuren verschwinden lassen. Nur ein Bild ist im Peristyl, eine Priesterin, die besser erhalten ist. Da das Haus noch nicht völlig ausgegraben war, als ich es zuletzt sah, muß ich mir die Beschreibung auf einen anderen Bericht versparen. Ebensowenig will ich Ihnen erzählen von den in diesem Hause bei Gelegenheit einer Festausgrabung, die zu Ehren des pädagogischen Kongresses angestellt worden, gefundenen Gegenständen; im Ganzen war die Ausbeute gering und beschränkte sich auf einige Bronzefiguren (darunter eine Abundantia mit Flügeln und eine Isispriesterin), die ich wegen meiner Abreise nicht genauer in Augenschein nehmen konnte. Noch erwähnt sei, daß in dem Peristyl dieses Hauses, das gleichfalls seinen Ausgang nach der Strada della Marina hat, ein nicht dorthin gehöriges Gebällstück mit der Inschrift: M. ARTORIVS. M. L. PRIM. gefunden worden ist. Die Bedeutung der Inschrift besteht darin, daß jener M. Artorius Primus uns schon als Erbauer des großen Theaters bekannt ist; zu welchem Gebäude der neu gefundene Stein gehört, ist noch nicht sicher. Ferner muß ich Ihnen noch von einigen Gegenständen, die in dem ersten Hause zum Vorschein gekommen sind, erzählen. Es ist dies

zunächst ein Bronzediskus, der zur Befestigung an der Wand bestimmt war, mit aus Silber eingelegten Ranken und Blättern am Rande; aus der Mitte springt in Hochrelief die Büste eines Silen vor, der bekränzt, die rechte Hand hoch über den Kopf erhebt, während er die linke wie abwehrend vor die Brust hält; ferner eine kleine Terrakottafigur, ein sich zusammenkauernder Mann, der mit beiden vorgestreckten Händen auf den Knieen eine Rolle hält, in der er eifrig zu studiren scheint; auf der Rolle ist eingekratzt Α Β Γ Δ. Der mit solchen Leseübungen beschäftigte Alte steckt, wahrscheinlich um auch bei Nacht seine ernsten Studien fortsetzen zu können, zwischen den Beinen einen gewaltigen Phallus vor, dessen Ende ein Loch hat zur Aufnahme des Dochtes; das Ganze diente also als Lampe. Eine zweite Lampe mit einem erotischen Symplegma entzieht sich der Beschreibung.

Seitdem die Häuser, welche hinter dem Venustempel liegen, in Angriff genommen worden sind, ist die Ausbeute nicht gerade besonders groß gewesen. Allerdings konnte man auch nicht allzuviel erwarten, weil ein großer Theil dieser Gebäude schon durch eine der früher so häufigen Raubausgrabungen ausgebeutet war. Von den neuesten Ergebnissen verzeichne ich folgende:

An der engen Straße, welche von dem Vicolo de' Soprastanti nach der Strada della Marina führt, ein Brunnen mit dem Relief eines Adlers und fast vollständig erhaltener Bleiröhre, die das Wasser zu dem Ausfluß führte. Zweitens ein Haus mit theilweise erhaltenem Vorsprunge über die Straße, innen mit einer Bottega, in welcher der zum Kleinvertrieb von Getränken nöthige Ladentisch, an der Vorderseite mit Marmor ausgelegt, und in der Ecke ein Raum, der zum Niedersetzen von Gefäßen diente, während unter ihm ein Kanal nach der Straße den Abfluß von Unreinigkeiten vermittelt, sich sehr gut erhalten haben. An den Pfeiler, an welchen der Ladentisch anlehnt, findet sich ein häßliches Gemälde: Mercur mit Caduceus und Börse, vor ihm der Omphalos mit um ihn sich ringelnder Schlange, hinter ihm ein Hahn. Drittens, auf der entgegengesetzten Seite der Straße mit Ausgang nach der Strada della Marina, ein Haus, in dessen Peristyl, (wenn man den Raum so nennen darf, der in engen Verhältnissen Garten u. v. a. in sich vereinigt,) ein Gemälde von zwei Nymphen mit Schalen, aus denen Wasser emporspringt, und ein anderes, auf zwei in der Ecke zusammenstoßende Wände vertheilt, mit einer Reihe von Thieren, unter denen ein Elephant und ein Nashorn besonders auffallen. Auf der gegenüberliegenden Wand zeigt sich ein allem Anscheine nach dem historischen Kreise angehörendes Gemälde, ein Krieger, der auf der linken Schulter ein aus Harnisch, Schild und Helm gebildetes Tropaeon trägt, wahrscheinlich spolia opima, einem im Hintergrunde sichtbaren gefallenen Krieger abgenommen. Viertens, diesem Hause gegenüber, ein Haus, dessen Atrium auf schwarzem Grunde schwebende Figuren, wohl die Jahreszeiten, nicht schlecht ausgeführt zeigt. In diesem Hause ist der Gegenstand gefunden werden, der mehr als alles andere unsere Aufmerksamkeit verdient, nämlich eine **Marmorplatte** von ungefähr 0,30 Breite und 0,25 Höhe, mit einem **farbigen Gemälde**.

Es ist bekannt, daß im Museum von Neapel fünf Marmorplatten mit Gemälden existiren, vier davon schon 1747 und das fünfte 1837, sämmtlich in Herkulaneum aufgefunden. Die jetzt zum Vorschein gekommene Platte ist demnach die erste in **Pompeji** und verdient schon deshalb größere Aufmerksamkeit; noch mehr aber deswegen, weil auf ihr mehr oder weniger gut die Reste von verschiedenen Farben erhalten sind, ein Umstand der auch für die anderen schon früher vorhandenen von Wichtigkeit zu werden verspricht. Die Marmorplatte, ohne Zweifel einstmals in die Wand an Stelle eines der gewöhnlichen Gemälde eingelassen, war beim Herabfallen in mehrere Stücke zerbrochen; zwei davon waren glücklich so gefallen, daß sie mit der Farbenseite gegen ein anderes Stück Marmor oder gegen die Wand zu stehen kamen, und sind dadurch vor Nässe und ihre Farben vor vollständigem Verschwinden bewahrt worden, während zwei andere, kleinere Fragmente, die weiter in's Zimmer hineingerathen waren, auch nicht die leiseste Spur von Farbe, selbst nicht die der Umrisse, mehr erkennen lassen. Das Gemälde ist nach beiden Seiten und nach oben hin vollständig und hat noch seinen antiken Rand, einen rothen dicken Strich bewahrt; nach unten hin fehlt ein Stück in der ganzen Breite der Tafel.

Die darauf dargestellte Scene gehört dem Niobemythos an. Vor einem Königspalaste, der durch Pfeiler, an denen ein Schild aufgehängt ist, und durch Säulen mit Gitterwerk, zwischen denen sich Guirlanden hindurch schlingen, angedeutet ist, steht Niobe, fast en face, mit dem Kopfe mehr im Profil

nach rechts, die linke Hand auf ihre jüngste Tochter legend, die sich in ihren Schooß geflüchtet hat. Diese ist en face, nicht wie bei der Florentinergruppe von hinten dargestellt; der Rest eines Pfeilers zeigt, daß auch sie schon vom tödtlichen Geschick ereilt ist. Weiter nach rechts erblicken wir eine zweite Gruppe, eine Amme, die von der Seite gesehen, den Körper nach vorn gewandt eine sterbende und gefallene Tochter unterstützt, indem sie ihren rechten Arm unter dem rechten Arm jener hindurch an ihren Kopf legt. Man sieht, wie diese Gruppe auf das genaueste mit der betreffenden Gruppe des Münchener Niobidensarkophags (Stark's Niobe, Taf. IV) übereinstimmt; auch die Haltung der Niobe selbst kann mehr mit dem Sarkophage, als mit der Statue in Florenz verglichen werden.

Genaue Farbenangaben zu machen, ist leider bei der kurzen Zeit, welche das Bild mir zu sehen vergönnt war, nicht möglich; doch kann hierfür auf die bevorstehende farbige Publikation des Gemäldes in dem Giornale degli Scavi di Pompei verwiesen werden. Nur so viel sei bemerkt, daß das Gewand der Niobe violett, das der jüngsten Tochter gelb ist, daß die Guirlande grün und das Kapitäl des Pfeilers röthlich, im Schatten grün gefärbt ist. Unter diesen Farben, und da, wo sie verschwunden sind, zeigt sich nun dieselbe bräunliche Farbe zum Anlegen der Umrisse verwandt, die wir auch auf jenen andern herkulanischen Marmorplatten finden. Erwägen wir dies, so wie die Leichtigkeit, mit welcher die oberen Pastellfarben verschwinden (selbst seit der Ausgrabung sollen sie schon viel abgenommen haben), so scheint der Schluß nicht gewagt, daß man auch bei den Tafeln des Nationalmuseums ehemalige farbige Bemalung anzunehmen hat, die nur im Laufe der Zeit verschwunden ist, so daß jetzt nichts als eine mit hellbrauner Farbe ausgeführte Umrißzeichnung erhalten ist. Und wirklich ist es auch heute noch bei aufmerksamem Betrachten nicht schwer, einzelne Farbenreste, namentlich roth und gelb, dort zu entdecken.

Die Zeichnung des neuen Gemäldes ist im höchsten Grade ungezwungen und frei, doch erreicht sie nicht ganz die Feinheit des andern Niobebildes, (Niobe, Leto, Phoibe, Hileaira und Aglaja; der Künstler hat sich darauf namhaft gemacht als Alexander von Athen), mit dem es sonst am meisten übereinstimmt. Offenbar gehören sie gleicher Zeit und gleicher Schule an. Fragen wir nach der Zeit der Entstehung des unserm Gemälde zu Grunde liegenden Originals, so ist als terminus ante quem non die Niobidengruppe gegeben, nach deren Erfindung erst alle die anderen Modifikationen möglich waren; ob Genaueres sich feststellen läßt, steht dahin; übrigens ist die Uebereinstimmung des Bildes mit der Sarkophagdarstellung höchst interessant und verdient neben ähnlichen, schon bekannten Fällen verzeichnet zu werden.

R. Engelmann.

Neue Schriften über Aesthetik.

1. **Weiße**, Ch. H.: System der Aesthetik. Herausg. von Rudolf Seydel, Prof. zu Leipzig. Leipzig, Findel. 1872. XII. 189 S.
2. **Planck**, K. Ch.: Gesetz und Ziel der neueren Kunstentwicklung im Vergleiche mit der Antike. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1870. VIII. 120 S.
3. **Schasler**, Max: Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Erster Band. Berlin, Nicolai. 1871. 256 S.
4. **Trendelenburg**, Adolf: Kleine Schriften. Zweiter Theil. Leipzig, Hirzel. 1871.
5. **Quetelet**, Ad.: Anthropométrie ou mesures des différentes facultés de l'homme. Bruxelles. Muquardt. 1870. 479 p.
6. **Fechner**, Gust. Theod.: Zur experimentalen Aesthetik. Erster Theil. Leipzig, Hirzel. 1871. 4. 83 S.
7. **Pabst**, Karl Robert: Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Bern 1870. Haller. XIV. 231 S.
8. **Söltl**, J. M.: Aesthetik in Mittheilungen an eine deutsche Frau. Wien, Pest, Leipzig. Hartleben. 1872. VIII. 215 S.

I.

Die Aesthetik als Wissenschaft vom Schönen nimmt eine verschiedene Gestalt an, je nachdem bei dessen Erörterung vom **Beschauer**, dem es erscheint, oder vom **Künstler**, der es erzeugt, ausgegangen wird. Im ersteren Falle bildet der wohlgefällige Eindruck, den es erregt, im zweiten der geniale Trieb, der es hervorbringt, das Kriterium des Schönen. Aufgabe der Wissenschaft ist es daher, dort das unbedingt Wohlgefällige, hier das absolut Berechtigte zum Ausdruck zu bringen.

Eine Folge davon ist, daß diejenige Aesthetik, welche der ersteren Richtung folgt, sich lediglich an die dem Beschauer ausschließlich wahrnehmbare **Erscheinung** hält, die der entgegensetzten in die dem Betrachter nur durch Schlüsse erreichbare, im Grunde dem schaffenden Künstler allein und auch diesem, da seine Natur schöpferisch, nicht zergliedernd ist, nur mangelhaft verständliche Tiefe des **Wesens** hinabsteigt. Jene begnügt sich mit der Erscheinung, ja sie begnügt sich auch mit dem bloßen **Schein**, wenn er ein wohlgefälliger ist; die anmuthige Täuschung, die ästhetische Illusion behält ihren Reiz, auch wenn hinter derselben kein Wesen verborgen ist. Dieser ist der Schein **nur** als Erscheinung des Wesens, das **hinter** ihm ist, im Grunde daher nur das **Wesen**, nicht die Erscheinung von Wichtigkeit. Jener gilt das Schöne nach dem bekannten Ausdruck Schiller's für ein „heiteres Spiel", dieser als sinnliches Bild eines verborgenen Ernstes.

Obiger Gegensatz fällt zusammen mit dem bekannten, der durch die gesammte Geschichte der Wissenschaft hindurchgeht, zwischen Aesthetik der **Form** und Aesthetik des **Gehalts**. Der ästhetischen Erscheinung, da sie auch bloßer **Schein** sein darf, bleibt, um Gefallen zu erwecken, kein Mittel als die **Form**; während dieselbe, als Erscheinung des Wesens, das sie zugleich offenbart und verhüllt, von ihrer eigenen Beschaffenheit abgesehen, durch jene des Wesens Gewicht gewinnt. Der gefallende Schein, dem kein Wesen entspricht, kann auch nicht durch dieses, sondern muß **durch sich selbst** gefallen; die gefallende Erscheinung gefällt durch das **Wesen**, das in ihr erscheint, vorausgesetzt freilich, daß dieses selbst gefalle.

So liegt der Grund des Zwiespaltes eigentlich nur an dem Umstande, daß die Aesthetik der Form den Grund des Gefallens in die **wahrnehmbare** Schale, die Aesthetik des Gehalts eine Stufe tiefer in den **nicht wahrnehmbaren** Kern verlegt. Die Erscheinung gefällt dort durch das,

was sie ist, hier durch das, was sie bedeutet; hier ist das Schöne Symbol, dort an sich gefälliges Scheinbild.

Der Gegensatz beider Richtungen tritt in der Gruppe der obengenannten Schriften, so weit sie überhaupt auf philosophischem Grunde ruhen, scharf hervor: die spekulativen Denker, wie Weiße, Planck, Schasler stehen auf der Seite der Gehalts-, die Empiriker wie Fechner und Quetelet auf jener der Formästhetik. Trendelenburg nimmt eine schwankende Stellung ein, neigt sich aber merklich der letzteren zu; die beiden übrigen Schriften kommen ihres theils partikulären, theils populären Zweckes halber zu keiner sicheren Entscheidung. Weiße's „System der Aesthetik", das in ursprünglicher Gestalt, zwei Bände umfassend, schon 1830 erschien, liegt hier von der Hand seines treuen Schülers und Nachfolgers Prof. Rudolf Seydel in einer verkürzten Ausgabe „nach dem Collegienheft letzter Hand" vor, nach welchem dieser zum letzten Mal im Wintersemester 1865/66 über Aesthetik gelesen hat. Dasselbe gilt mit Recht für sein Hauptwerk; der Herausgeber weist darauf hin, daß Weiße's übrige zahlreiche, meist religiösphilosophische und theologische Leistungen darüber fast in den Hintergrund gedrängt worden sind. Kleinere ästhetische Aufsätze, von Seydel nach seinem Tode herausgegeben, wurden in dieser Zeitschrift besprochen und das Feine, vielfach Treffende, Geistvolle und Scharfsinnige ihres Inhalts anerkannt. Umfassende Bedeutung ist ihm von Lotze in dessen „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" beigelegt, die enge Beziehung von Lotze's eignen zu Weiße's ästhetischen Grundlagen zugestanden worden. Der Inhalt dieser letzten Bearbeitung bietet nach des Herausgebers Versicherung fast durchaus den Inhalt dar, dessen bleibenden Werth Lotze's Beurtheilung anerkannt hat, unter Wegfall desjenigen, was dieselbe beanstandete. Die Tilgung des symbolischen Charakters des Schönen ist natürlich nicht unter diesem. Dieser gerade ist es, über welchen sich Lotze mit Weiße einverstanden erklärt. Von seinem die Gegensätze des Pantheismus und (dogmatischen) Theismus vereinigendem theosophischem Standpunkt aus erscheint ihm die Idee der Schönheit vor allem als eine wesentliche Eigenschaft des göttlichen Geistes und zwar speciell derjenigen Kraft in diesem, welche Weiße die stoffgebende, mit Jakob Böhme die göttliche Imagination, die Bildkraft, aber auch das „Gemüth", die „Natur" in Gott nennt, und die mit Vernunft und Wille dessen innere „Dreieinigkeit" ausmacht. Dieselbe nimmt zwischen den beiden letztgenannten eine „mittlere" Stellung ein, indem sie einerseits die Vernunft und deren Inhalt als die „Möglichkeit des Daseins" zu ihrer Voraussetzung hat, andrerseits als „stoffgebende" die Voraussetzung für den freien, die Wirklichkeit schaffenden Willen ist. Alle drei verhalten sich wie Nothwendigkeit, die der Vernunft, Möglichkeit, die der „spontan" aus sich selbst, obgleich unbewußt schöpfenden „Bildkraft", Wirklichkeit, die dem „selbstbewußt" hervorbringenden Willen angehört. Schönheit nun ist nicht eine „besondere", sondern vielmehr die „allgemeine" Natur dieser göttlichen Imagination, insofern sie von Wille und Vernunft nicht getrennt, sondern mit beiden in „innerer Einheit" und als „innige Durchdringung ihres Thuns mit dem auf das Wahre gerichteten Thun der Vernunft und dem auf das Gute gerichteten Thun des Willens" besteht. Der Nachdruck liegt offenbar auf der „innigen Durchdringung" der „Bildkraft mit Willen und Vernunft"; worin aber diese bestehn und an welchem Kriterium sie von einer „nicht innigen", die dann also nicht Schönheit ist, unterschieden werden könne, erfahren wir nicht. Die Frage: was Schönheit sei, bleibt unbeantwortet, und wir werden statt dessen, allerdings nur auf die Autorität des Verfassers hin, belehrt, wo sie sei, nämlich im absoluten Geist. Die Folge davon ist, daß Weiße auch späterhin auf obige Frage nicht mehr zurückkommt, sondern statt dessen die andere aufwirft, ob und in welcher Weise dieselbe auch eine „empirische Wirklichkeit für den Menschengeist" haben könne, die er sofort als „die eigentliche wissenschaftliche Hauptfrage der Aesthetik" bezeichnet. Denn da der letztere der „nicht unmittelbar durch die Imagination, sondern durch den Willen der Gottheit geschaffenen, durch eben diesen Willen verselbstständigten, von dem innern Lebensgenusse des absoluten Geistes ausgeschiedenen Welt" angehört, so folgt begreiflicherweise aus der von Weiße verbürgten Thatsache, daß die Schönheit in jenem existire, noch ganz und gar nicht, daß sie auch in diesem existiren könne und werde. Durch ihr „Heraustreten nämlich aus dem in Gott unauflöslichen Zusammenhange der idealen Momente des absoluten Geistes" geht die (geschaffene) Welt des „unmittelbaren Besitzes" der Schönheit, sowie der übrigen „Attribute der Gottheit"

nothwendig verloren. Um sie aber derselben und damit die Aesthetik, der ja mit der Schönheit in Gott allein unmöglich gedient sein kann, ihres Objekts nicht ganz verlustig gehn zu lassen, spricht Weiße die Zuversicht aus, daß die Welt „als Schöpfung des göttlichen Liebewillens *in gewisser Weise* gleichfalls jenes Quelles der Seligkeit und der Herrlichkeit theilhaftig sein müsse". Der Beweis dieser These, die allerdings mehr *theologischer* als ästhetischer Natur und auf eine durchaus *theologische* Voraussetzung, nämlich die „Schöpfung der Welt durch den göttlichen Liebewillen", gegründet ist, erfolgt auf dem Wege einer „methodischen Dialektik", bekanntlich der *Form*, welche Weiße von Hegel's System beibehalten, nachdem er sich von dem *Inhalt* desselben getrennt hatte, um einen Neu-Schelling verwandten Theismus zu gründen.

Ist Schönheit in Gott und der Menschengeist Gottes „Geschöpf", so wird auch in ihm wenigstens der Anlage nach Schönheit sein, und die Aufgabe besteht darin, sie zur vollkommenen Reife, d. h. die der Vernunft, dem Gemüth und dem Willen in Gott entsprechenden Kräfte der Vernunft, der „Einbildungskraft oder Phantasie" und des Willens im Menschen in dieselbe „innige Durchdringung" zu bringen, in welcher sie in Gott sind. Ohne die letztere, als „auf die Spitze getriebene Selbstständigkeit", bringt die Phantasie statt der in Einheit mit Vernunft und Willen aus ihr quellenden „Paradiesesgestalten" eine „Gespensterwelt", statt des „inneren Himmels" eine „innere Hölle" hervor, welche als „Nachtseite der Phantasieschöpfung" das *Häßliche* ist.

Bei all diesen Begriffsbestimmungen der Schönheit wie der Häßlichkeit spielt ein wirklich ästhetischer Begriff mit, der aber unter der Decke bleibt und sich hinter der „innigen Durchdringung" der Kräfte im Gottes- wie im Menschengeist verbirgt: der Begriff der *Harmonie*. Die Schönheit in Gott ist nichts Anderes als die harmonische Thätigkeit seiner Kräfte; die Schönheit im Menschengeist der Einklang seiner Imagination mit Vernunft und Wille, dessen Gegentheil, die Disharmonie zwischen diesen, das absolut Häßliche ist. Warum sagt nun Weiße nirgends, daß Harmonie, gleichviel wo sie sich finde, ob in Gott oder im Menschen, an sich und unbedingt wohlgefällig, ihr Gegentheil, Disharmonie, an sich und unbedingt mißfällig sei? Weil er nicht vom Beschauer, sondern vom Künstler ausgeht, weil für ihn nicht der Eindruck, sondern die hervorbringende Thätigkeit das Erste ist, weil er nicht die harmonische Erscheinung als solche, und wäre sie bloßer *Schein*, sondern nur als *Symbol* des in ihr sich offenbarenden absoluten oder relativen Geistes für das Schöne gelten läßt.

Eine tiefe und durchaus aufrichtige Religiosität, die aus sämmtlichen Schriften Weiße's spricht, scheint es ihm unmöglich gemacht zu haben, auch auf ästhetischem Gebiet von theologischen Voraussetzungen und Anknüpfungspunkten loszukommen. Die *geschichtliche* Thatsache der Verbindung der Kunst mit dem religiösen Kultus übt auf ihn wie auf Alle, deren philosophische Untersuchung von der historischen beeinflußt wird, ein solches Gewicht, daß er auch in der rein wissenschaftlichen Erörterung die ästhetischen Principien von den rein religiösen nicht trennen zu dürfen glaubt. In der Schrift des Verfassers der „Weltalter", die eine Philosophie der Geschichte vom realistischen Standpunkt anstrebten, ist ein ähnliches Unvermögen, das ästhetische Interesse von einem andern, dem *sittlichen* zu sondern, wahrzunehmen. *Planck* erkennt, daß das rein ästhetische Interesse sich „nur" auf die Erscheinungsform beziehe; er findet das „Einseitige" der Gehaltsästhetik (namentlich der Hegel'schen) zur Genüge, und das „Wahre" der Formästhetik von ihm selbst anerkannt: dennoch wird seiner Meinung nach die Erscheinungsform erst als „sittlich durchdrungene" zur „vollendeten" Schönheit. Wenn er darunter eine Schönheit „zweiten Grades", eine nicht bloß ästhetische, sondern auch sittliche, d. h. einen Gegenstand meint, der sowohl seiner Erscheinung wie seinem Kern nach vollkommen sei, so kann man es zugeben; obgleich der Ausdruck „schön" von dem nicht Erscheinenden gebraucht immer ein schiefer bleibt. Immer noch bleibt die Erscheinungsform, auch wenn sie nicht „sittlich durchdrungen" ist, als solche ein Schönes. Es ist ein Irrthum, zu wähnen, das ästhetische Verhalten und die Kunst (d. h. ihre wissenschaftlichen Principien) könnten nicht für sich *gedacht* werden, weil sie, wie der Verfasser sagt, ihre *wahre Wirklichkeit* nur in ihrem ächt menschlichen Ursprung aus dem *sittlichen* Bewußtsein selbst haben. Da er nun, wie es sein reiner Realismus mit sich bringt, nur die *Wirklichkeit* der Kunst, nicht deren *Begriff* im Auge hat, so überträgt er auch auf diese seine vom Ursprung alles Wirklichen aus einer „empirisch-geistigen Anlage"

gefaßte Theorie und sieht in der „reellen und wahrhaften Natur" einer- und deren „wahrhaft geistiger Durchdringung" andererseits Gesetz und Ziel der neueren Kunstentwicklung. Jetzt, wo bei den Deutschen die verständig empirische, verständig erwerbsmäßige und verständig nationale Richtung, mit einem Worte das „naturalistisch-äußerliche" Element seine „äußerste Consequenz und Steigerung erreicht habe, sei die Zeit einer „inneren Wiedergeburt" deutscher Kunst, aber nicht „auf dem sichtbaren und äußerlichen Weg des verständig Nationalen", sondern „kraft höchster, ächt menschlicher (also im Sinne der Antike) erfolgenden Umgestaltung des Centrums (d. i. des Bewußtseins)" gekommen. Man wird nicht übersehen dürfen, daß diese die „nationale" Kunstrichtung zu einem überwundenen Standpunkt herabsetzenden und einen neuen weltbürgerlichen Beruf der Kunst auf Grund der „ganzen und vollen Wissenschaft" verkündenden Zeilen bereits im Jahr 1869 geschrieben sind!

Wenn Eingangs dieser Besprechung der Verf. der „kritischen" Geschichte der Aesthetik neben so ernsten Männern wie Weiße und Planck zu den „spekulativen Denkern" gezählt wurde, so geschah es, weil er sich selbst auf dem Umschlage des Werkes als d. Z. zweiten Vorsitzenden der Philosophischen Gesellschaft Berlins, der Akademie des Hegelianismus, bezeichnet hat. Von dem Werke liegt vorläufig nur die erste Abtheilung des ersten Bandes vor, welche die Geschichte der Aesthetik des Alterthums und der neueren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts enthält. „Kritisch" nennt sie der Hr. Verf., weil er im Gegensatz zu Vischer eine „organische Entwicklung" dieser Wissenschaft, d. h. eine solche, bei welcher die bedeutendsten in der Geschichte der Aesthetik hervorgetretenen Gedanken sich als Momente in das System einreihen, für möglich hält. Um den „relativ-höchsten", d. h. den eigenen Standpunkt für das System der Aesthetik zu gewinnen, unterwirft er die überhaupt möglichen in aufsteigender Stufenfolge und nach ihrer relativen Berechtigung einer eingehenden Kritik, und zwar nicht bloß die philosophischen, sondern auch die dem gewöhnlichen Bewußtsein als Laie, Kenner, Künstler, Sammler, ja Kunsthändler u. s. w. angehörigen. In letzterer Hinsicht macht der Verf. mancherlei treffende Bemerkungen. Dem nichtwissenschaftlichen Bewußtsein gebührt jedoch kein Platz in der Geschichte der Wissenschaft. Letztere selbst wird nach dem psychologischen Schema des „Empfindungs-", „Verstandes-" und „Vernunfturtheils" abgewickelt, von welchem das erste den doppelten Fehler zeigt, daß „Gefühl" weder „Empfindung", noch das eine wie das andere ein „Urtheil" ist. In Folge desselben wird die antike Aesthetik „intuitiv", die des 17. und 18. Jahrhunderts „reflexiv", die des 19. „spekulativ" genannt, was bezüglich des Alterthums allenfalls auf Plotin, gezwungenerweise auf Plato, keinesfalls aber auf Aristoteles paßt. Hegel und Schelling fallen auf der allen Aesthetikern der dritten Periode (auch Herbart?) „gemeinsamen Basis der Spekulation" der intuitiven, Herbart und Schopenhauer (dessen Aesthetik doch bekanntlich der platonischen sehr nahe steht!) beide der „reflexiven" Stufe zu; die dritte „spekulative" Stufe der „spekulativen" Aesthetik ist „vorläufig", d. h. wohl bis zum Erscheinen der zweiten Abtheilung des Werkes des Hrn. Verfs., „noch ein Postulat!" (Ist inzwischen erschienen. D. Red.)

Angesichts dieser Willkür, der das Gegebene der Thatsachen wider Willen sich fügen muß, erscheint das Geständniß, daß der ganze Prozeß „der dialektischen Selbstbewegung des Begriffs", in dem ja doch eigentlich das Neue und Verdienstvolle dieser „kritischen" Geschichte der Aesthetik bestehen soll, „kein spontaner Lebensprozeß, sondern lediglich eine automatische Bewegung sei" (S. 58) naiv und bedeutsam.

II.

Geht die Gehaltsästhetik von der Frage aus, durch welchen **Kern** die Erscheinung gefalle, und kommt dabei nothwendig entweder auf Gott oder auf den Geist oder auf die logische Idee, so stellt die Formästhetik das Problem, durch welche **Form** dieselbe gefalle, und kommt dabei ebenso nothwendig auf die Harmonie, Proportion und das Ebenmaß. **Trendelenburg** in seinen Betrachtungen über das Schöne und Erhabene, die er an die Gruppe der Niobe knüpft, findet den Grund der Befriedigung durch den Anblick des Schönen in der von den entlegensten Seiten her entspringenden und doch verschmelzenden „Harmonie", in welcher die schöne Erscheinung mit sich selbst und mit uns, den Betrachtenden, steht. (II. 281). In der Abhandlung über den Kölner Dom führt er den Grund seiner ästhetischen Wirkung auf das arithmetische Gesetz der Harmonie, das sich in seinen Hauptmaßen, sowie auf das geometrische zurück, das in seinem Grundtypus sich darstellt. In dem Fest-

gruß an Eduard Gerhard bezeichnet er das Ebenmaß, das er dort das Band zwischen der griechischen Kunst und der griechischen Weisheit nennt, als den erzeugenden Grund der Uebereinstimmung des Schönen. „Harmonie und Ebenmaß, sagt er (II. 326), welche in dem Einklang der Musik für das Ohr und in der Symmetrie der Plastik und Architektonik für das Auge auf durchgeführte Zahlenverhältnisse zurückgehn, wecken das Wohlgefallen auf verwandte Weise. Ohne zu zählen, freut die Seele sich an der Zahl, und von der Lust an der Symmetrie läßt sich dasselbe sagen, was Leibnitz von der Lust an der Harmonie aussagte: „sie ist ein Entzücken der Seele, die nicht weiß, daß sie zählt."

Die Proportionen der Harmonie der Töne sind längst festgestellt, die der Maße, Figuren und Körper, insbesondere des menschlichen Leibes, bilden seit den ältesten Zeiten der Kunst den Gegenstand ästhetischer Forschung. Von dem Doryphoros Polyklet's an bis auf Zeising's goldenen Schnitt sind Künstler wie Vitruv, Leon Battista Alberti, Lionardo da Vinci, Albrecht Dürer u. A. bemüht gewesen, die normalen Verhältnisse, sei es des Baues der Säule, des Tempels, oder der menschlichen Gestalt aufzufinden. Während die Einen dabei von der Vergleichung mustergiltiger Vorbilder, gehen die Anderen von der Beobachtung der wirklichen Natur, die Dritten vom Urtheil des unbefangenen Auges aus. Kunstforscher und Archäologen pflegen sich an die erste, Künstler und Naturforscher an die zweite Richtung zu halten; den dritten Weg, welcher am nächsten mit dem Verfahren des Musikers bei der Fixirung der harmonischen Tonverhältnisse stimmt, hat der Verfasser der „Experimentalästhetik", der Psychophysiker Fechner eingeschlagen. Der berühmte mathematische Statistiker Quetelet setzt sich in dem neuesten Bande seiner Forschungen über den Menschen, in der von ihm so genannten Anthropométrie, vor, die wichtigsten Körpertheile des Menschen sowie die Entwickelung ihrer Gesetze darzulegen. Im zweiten Theile derselben setzt er geschichtlich auseinander, welche Wege seit den allerersten Zeiten her von Indern, Aegyptern, Chinesen, Griechen und Römern, sowie den Künstlern der Renaissance und sehr bedeutenden Gelehrten der jüngsten Zeit eingeschlagen worden seien, die Proportionen des Menschen von seiner Geburt bis zur Vollendung des Wachsthums auszumitteln. Im dritten Theil liefert er seine eigenen Ergebnisse, die er nach seiner bekannten genialen Methode in dem Bild einer geometrischen Curve zur Anschauung bringt, deren Abscissen die Abstufungen der körperlichen Größen und deren Ordinaten die Anzahl der Individuen jeder derselben darstellen. Bei der geschichtlichen Uebersicht, die auch die neuesten Forschungen von Zeising, Carus u. A. einschließt, ist Schadow's Polyklet dem Verfasser vielfach zu Hilfe gekommen; auf Seite 166 findet sich eine nach Ländern geordnete Tabelle, welche die Namen aller Derjenigen enthält, welche sich mit den Proportionen des Menschen beschäftigt haben. Die von ihm gefundenen Maße, sowohl der einzelnen Körpertheile, wie der ganzen Gestalt stimmen im Allgemeinen mit den von Künstlern der verschiedensten Zeitepochen nach dem Gefühl oder mehr oder minder verläßigen Vergleichungen wohlgeformter Körpergestalten gemachten Schätzungen überein, behaupten aber durch die exacte Methode der Feststellung entschieden den Vorzug. Das von ihm aufgefundene Gesetz, nach welchem die Anzahl der Individuen einer gewissen Körpergröße mit dem Maß dieser selbst bei jedem Volke in einem bestimmten sich gleichbleibenden Verhältniß steht, und sowohl im Maximum des Riesen wie im Minimum des Zwergs eine gewisse Grenze nicht überschreitet, interessirt mehr den Anthropologen als den Aesthetiker, der dem Statistiker nur für die genaue Fixirung der faktischen Körpermaße verbunden bleibt. Ueber derselben Schönheit oder Häßlichkeit zu urtheilen, ist nicht mehr Amt des Naturforschers. Der Aesthetiker wird, wenn er wie Fechner auf seinem Gebiet „experimentirt", vom Physiker höchstens die Methode entlehnen, durch wiederholte Versuche, über Schön oder Häßlich zu urtheilen, ein von Urtheils= (wie jener von Beobachtungs=)fehlern möglichst freies Urtheil (wie jener eine gereinigte Beobachtung) zu erhalten. Um aber möglichst geringe Urtheilsstörungen hervorzubringen, schlägt Fechner den Weg ein, möglichst einfache Gegenstände, z. B. Kreise, Kreuze u. s. w. zur Beurtheilung ihrer Miß= oder Beifälligkeit dem Auge vorzulegen. Der Werth eines der Variation unterliegenden Verhältnisses, z. B. des Verhältnisses der Abstände, in welche ein Kreuzstamm durch seinen Querbalken geschnitten wird, auf welchen — vorausgesetzt daß er unter vergleichbaren Umständen gegen alle andern gehalten wird — die meisten Vorzugsstimmen fallen, oder um welchen sich diese am dichtesten zusammendrängen, ist der wohlgefälligste. Daß dabei strenggenommen eine

unendliche Menge von Versuchen nothwendig wäre, wird von Fechner keineswegs übersehen; doch reicht eine beträchtliche Anzahl derselben hin, um, wenn dieselben in ihrem Urtheil übereinstimmen, dem Inhalte desselben wenigstens „moralische" Gewißheit zu verleihen. Fechner hat vorläufig sich begnügt, den zu befolgenden Weg klar zu machen; die Resultate seiner Experimentirmethode sollen die folgenden Hefte bringen. Gegen die im Sinne Weiße's und Lotze's symbolisirende Aesthetik, welche gegen die Formästhetik behauptet, daß Formen nicht an sich, sondern nur durch ihre Bedeutung ästhetisch wirken, nehmen wir von Fechner's treffender Entgegnung (Seite 8) Akt: daß Bedeutung, Zweck, Idee nicht an sich selbst aus den Formen heraus sprechen und wirken, sondern die Bedeutung der letzteren ebenso gut erlernt sein will wie die der Worte; brächten sie ihre Bedeutung von selbst dem Geist entgegen, so bedürfte es des Erlernens nicht für den nur eben operirten Blindgeborenen!

Wie Fechner's Schrift die elementarsten, so behandelt die Pabst's die complicirtesten Verhältnisse, welche die Wissenschaft der Aesthetik im Schooße birgt, die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Da der Verf. von dem richtigen Grundsatze der ursprünglichen Geschiedenheit der „reinen" Künste, der Poesie, Musik und bildenden Kunst ausgeht, so gestaltet sich ihm das theatralische Kunstwerk von selbst als Vereinigung aller Künste zu einem gemeinsamen Zweck; wobei der Kunst des Gedankens, der Poesie, ebenso natürlich der erste Platz gebührt, dem sich die übrigen nach der Reihe und zwar in der Art zu fügen haben, daß die Musik der Dichtung, und die bildende Kunst jener nachstehe. Ohne laut der Vorrede selbst zu leugnen, daß sachkundige Leser nicht durchgehends Neues antreffen werden, verdient die lebendig und anregend gehaltene Schrift schon um ihres realistischen Gegensatzes gegen die idealistische Vereinerleiung der Künste in die angeblich Eine Kunst gerechte Anerkennung.

Wie bei Zweckessen und Gastmälern der Toast auf die Frauen, so mag bei dieser Revue ästhetischer Schriften die Aesthetik für Damen den Schluß machen. Der seiner Zeit mit Recht hochgeachtete, nun schon in Jahren vorgerückte Verfasser hat selbst nicht beabsichtigt, eine systematische Aesthetik zu schreiben. Wer daher in einem Buch über das Schöne mehr den erwärmenden Ausdruck der Begeisterung für, als wissenschaftliche Belehrung über dasselbe sucht, mag den „edlen Frauen" Dank wissen, denen zu lieb er dasselbe hat drucken lassen.

Wien. **Robert Zimmermann.**



Nach Jobst Amman.

Kunstliteratur.

Das Werk von Georg Christoph Wilder jun., Maler und Kupferätzer in Nürnberg, beschrieben durch Georg Arnold. Nürnberg 1871.

Schwer scheiden die Musen von einer Stätte, die sie einmal zu ihrem Sitze auserseben hatten, und lange erst müssen Barbarentritte den Boden stampfen, in welchen die Kunst ihre Pfahlwurzel eingesenkt hat, bevor dieselbe aufhört, neue Sprossen zu treiben. So hat denn auch das kunstberühmte Nürnberg fortwährend und bis auf unsere Tage Künstler erzeugt, die deutsche Art und deutsche Innigkeit nicht zu Schanden werden ließen unter der wechselnden Herrschaft fremder Moden. Und welche andere Stadt wäre geeigneter gewesen, den Samen der nationalen Kunst keimfähig zu erhalten, selbst in dürren, unfruchtbaren Jahren und bis zu dem Zeitpunkte, da der gewaltige Pflüger Cornelius erschien, ihr den Boden auf's neue zu bestellen!

Insbesondere hat die Malerradirung in Nürnberg, an dem Orte, wo Dürer zuerst ihre Mittel erforschte und erprobte, noch in unserem Jahrhunderte zwei Vertreter gefunden, deren dauernder Werth heute schon unter Kunstkennern außer Zweifel steht. Es sind die Meister Johann Adam Klein und Johann Christoph Erhard. In ganz Europa schätzt und sammelt man ihre Werke; nach den Plattenzuständen ihrer Blätter wird eifrig geforscht, und es ergab sich das Bedürfniß nach einer eingehenden sachmäßigen Beschreibung ihrer Arbeiten. Die Monographien des leider am 12. November 1870 verstorbenen Gothaer Kunstfreundes Jahn und des Dresdener Kunsthändlers Apell kamen daher dem Studium der beiden Meister trefflich zu Statten. Noch aber fehlte in der Literatur der dritte im Bunde dieser Nürnberger Künstler und Kunstfreunde, nämlich Johann Christoph Wilder, genannt der Jüngere zum Unterschiede von seinem elf Jahre älteren Bruder, dem Pfarrer Johann Christoph Jakob Wilder, der sich ebenfalls mit Erfolg als Radirer versucht hat. Wenn vielleicht auch Wilder in seinen künstlerischen Leistungen mit Klein und Erhard nicht auf gleicher Höhe steht, so verdient er doch neben ihnen stets mit genannt zu werden; ja seine besondere Eigenschaft als Architekturzeichner, seine verständige Auffassung alter Bauformen und seine Vorliebe für die Denkmäler und Ansichten seiner Vaterstadt verleihen ihm gerade jetzt, in den Tagen von Nürnbergs Zerstörung, ein ganz besonderes Interesse. Wir danken es daher dem Stadtrathe Georg Arnold, daß er sich Wilder's mit so viel Aufopferung angenommen und uns eine fleißige, liebevoll eingehende Monographie über ihn geliefert hat. Es ist zugleich ein Beweis, daß es doch noch Stadträthe in Nürnberg giebt, die diesem Namen Ehre machen.

Als Sohn des Diakonus zu St. Lorenzen ward Wilder am 9. März 1797 in Nürnberg geboren und starb daselbst am 13. Mai 1855 nach einem Leben, reich an Entbehrungen, reicher aber noch an Anspruchslosigkeit und emsiger Arbeit. Das Deutsche Kunstblatt meldete damals den Tod des Künstlers, „der ein gutes Stück vom alten Nürnberg mehr gesehen, als wir ohne ihn würden kennen gelernt haben. Fast seit dem Anfang dieses Jahrhunderts hatte er es sich zur Aufgabe gemacht, die Denkmäler dieser Stadt, die wegen zu hohen Alters Preis gegeben werden mußten, namentlich architektonische Gegenstände wenigstens in getreuen Abbildungen zu erhalten u. s. w.". Mit Recht rühmt auch Arnold „den gewissenhaften Zeichner, der das unläugbare Verdienst hat, eine Menge von Resten alterthümlicher Architektur, der Kunstgießerei, der dekorativen Malerei u. dergl. durch seine getreuen Nachbildungen erhalten zu haben, namentlich in einer Zeit, wo so manches der Zerstörungswuth zum Opfer fiel, was man später bei besonnener Würdigung vergebens

zurückgewünscht hat". Und doch waren das nur schüchterne Versuche im Vergleich mit den Leistungen, welche das letzte Jahrzehnt aufzuweisen hat.

Wie gut für den braven Wilder, daß er todt ist und daß er die Tage nicht sieht, von denen es heißt, sie gefallen mir nicht! Wie hätte auch seine fleißige Hand mit dem Zerstörungswerke der heutigen Nürnberger Commune Schritt halten können? Ohnmächtig hätte sie in den Schooß sinken müssen, oder der gute Wilder hätte sich aufgerieben in einem Gefühle, gleich dem, welches den Schwerträumenden ängstigt und hetzt und nicht von der Stelle läßt. Wir machen eben riesige Fortschritte. Kaum, daß die hurtige Photographie solcher Behendigkeit im Verwüsten noch zuvorkommen kann! Und doch geht es den Herren von Ehren-Stromer's Tafelrunde immer noch zu langsam damit. Wie heißt er doch, jener tiefe Hasser alles Alten, jenes Mitglied des Nürnberger Magistrates, der Decernent in Bauangelegenheiten, der nur den einen Herzenswunsch hat, den nämlich: „alle alten Bücher, Bilder, Statuen und Häuser auf einem Haufen beisammen zu haben; er wäre dann der erste, der Feuer daran legte!" Ob er dieß mit oder ohne Petroleum zu bewerkstelligen gedächte, darüber schweigen bisher die Urkunden seiner Phantasie. O, du neuer Caligula der Commune, du sonderbarer Schw—emmer! So fehlt dir denn zur Celebrität nur noch eine Kleinigkeit, etwas was — dem Dichter zufolge — auch der Mameluk hat, nämlich der Muth, die Courage; jedenfalls hast du den nächsten Anspruch darauf, zur Nürnberger Geheimen Oberstabspetroleuse ernannt zu werden!

Doch wir wollen ja von einem besseren Stadtvater sprechen, von Herrn Arnold, der durch die Sammlung und Zusammenstellung von Wilder's Radirungen nach Möglichkeit dazu beitrug, um ein gut Theil des zerstörten alten Nürnberg uns wenigstens im Bilde wieder aufzubauen. Nächst Nürnberg ist zumeist Wien dem Verfasser zu Danke verpflichtet; denn wie Klein und Erhard hatte es auch Wilder unwiderstehlich nach der damals so kunstfrohen Kaiserstadt an der Donau gezogen. Vom Jahre 1819 bis 1828 lebte er daselbst, rastlos beschäftigt mit der Aufnahme von Architekturbildern aus der Stadt und deren Umgebung; darunter namentlich die verschiedenen einzelnen, zum Theil prächtigen, Ansichten der St. Stephanskirche und die 42 Kupfertafeln zu dem 1832 von Tschischka veröffentlichten Werke „Der Stephansdom in Wien". Um auch dieser Seite von Wilder's Thätigkeit beizukommen, scheute Arnold wiederholte Reisen nach Wien nicht. Er scheint bei den Phäaken am Donaustrande gute Aufnahme gefunden zu haben, denn er erkennt mit innigem Danke die Förderung an, die ihm von den Herrn Custoden der Hofbibliothek: Birk, von Perger und von Karajan zu Theil wurde, ja dem Letzteren ist sogar sein Büchlein gewidmet. Daß ihm sonst von auswärts wenig spontane Beihilfe geleistet wurde, wird den hochachtbaren Kunstliebhaber nicht mehr Wunder nehmen, wenn er erst bei der Verfolgung gemeinnütziger Forschungen längere Erfahrungen gesammelt hat. Merkwürdig ist nur, wenn er zur Entschuldigung seiner ungenügenden Anschauung der verschiedenen Plattenzustände anführt: „In Nürnberg mögen im Privatbesitz noch viele Verschiedenheiten sich befinden, aber sie sind mir trotz mehrfacher Aufforderung nicht zur Durchsicht unterbreitet worden". Nun, wenn das an einem Nürnberger Stadtrathe geschieht, dann muß sich wohl der zugereiste Forscher darein finden, wenn er von den Ureinwohnern scheel angesehen und demgemäß behandelt wird, daß er sich schier vorkömmt, wie ein Ausgesetzter am ungastlichen taurischen Strand.

So hätte denn Arnold's Arbeit blos bei unächten Nürnbergern d. h. bei Zugewanderten, als Essenwein, Frommann, v. Eye und Petersen, Unterstützung gefunden, säße nicht auf dem Rathhause oben der ehrwürdige Patriot, Stadtarchivar Dr. Lochner, aus dessen Besitz auch sein Titelkupfer mit dem hübschen Selbstbildnisse des Künstlers auf dem Michelberge bei Bamberg herstammt. Doch nein! wir suchen ja das städtische Archiv fürder umsonst auf dem Rathhause. Es hat Platz machen müssen und wurde in den feuchten, finstern Kreuzgängen des alten Predigerklosters untergebracht. Was liegt den Herren der Commune schließlich daran, wenn dort der alte Plunder vermodert und verdirbt — mit sammt dem alten Archivar. Es heißt, daß auch die städtischen Kunstsammlungen, nachdem dieselben mit großen Kosten im zweiten Stockwerke des Rathhauses aufgestellt wurden, dasselbe wieder räumen und nach den höchst gefährlichen, luft- und lichtlosen Räumen des Predigerklosters übersiedeln sollen. Es scheint somit, das statt des trockenen und heißen Verfahrens jenes

eben angeführten Magistratsrathes und Baudecernenten die langsamere Vernichtungsmethode im kalten und nassen Wege beliebt wird. Die so im Rathhause gewonnenen Räumlichkeiten aber sollen dem Stadtbauamte eingeräumt werden, welches die Herren der Commune aus naheliegenden Gründen bei der Hand haben wollen. Die Idee der radikalen Umkehr soll somit auch äußerlich gekennzeichnet werden. Das Stadtbauamt hat „auf der Peunt" eine jahrhundertelange ruhmreiche Thätigkeit entfaltet. Es mag nun ausziehen, nachdem es eigentlich „Stadtzerstörungsamt" heißen sollte. Nun wird es ja doch gelingen, die eine, große, allgemeine Bresche in die Stadtmauern zu legen, über welche die unfehlbaren Knoppern- und Hopfensäcke ihren feierlichen Einzug halten können. Vielleicht, daß wenigstens dann der frische Luftzug eines besseren Zeitgeistes diese holperigen Straßen fegt und das Licht eines neuen Tages auch in jene Winkel dringt, wo die Kobolde einer unholden Vergangenheit noch über den Schätzen vaterländischer Kunst und Wissenschaft brüten.

Doch wir müssen aus Furcht, immer wieder auf so verlockende Abwege verleitet zu werden, Abschied nehmen von Stadtrath Arnold, dem wackeren Monographen Georg Christoph Wilder's. Zum Ersatz dafür, daß wir nicht besser zur Sache gesprochen haben, tragen wir schließlich, von Druckverschiedenheiten ganz absehend, aus den Wiener Sammlungen die Beschreibung einiger Radirungen nach, die wir in Arnold's Buch vergebens gesucht haben:

1. Ornamentstudien; zwei Säulenknäufe, zwei Konsolen und in der Mitte eine sehr kleine, gothische Säule. Darunter steht: „Einige Kapitäle am Oelberg an der Kirche zu St. Lorenz aus der Zeit 1460—1480. Nürnberg 1832. G. C. Wilder del. et sc.". Höhe 2" 3"', Breite 5" 11"'.

2. „Das Kirchenmeisters Sebald Schreierische Grabmahl am Chor der St. Sebaldustirche in Nürnberg, gearbeitet von Adam Kraft. — G. C. Wilder fec. 1835". H. 6" 11"', Br. 15" 7"', eine der größten Radirungen des Meisters.

3. Kaiser Karl IV. an der Marienkirche zu Nürnberg. „Nach dem Jahreseintritt 1841 vorgelegt von Wilder". H. 6" 6"', Br. 4" 9"'.

M. Thausing.



Gruppe von O. König.

Das österreichische Museum für Kunst und Industrie.

II.

Ausstellungen und Publikationen.

Mit Abbildungen.

Wien, im August 1872.



reten wir nach der Betrachtung des Neubaues und seiner inneren Disposition, wie sie im ersten Artikel enthalten war, nun zunächst an die Würdigung der verschiedenen Ausstellungen heran, deren Schauplatz das Museum seit seiner Uebersiedelung in die neuen Räume gewesen ist!

Die erste dieser Ausstellungen, welche ausschließlich Werke der modernen österreichischen Kunstindustrie umfaßte, hat man treffend eine Generalprobe für die Weltausstellung genannt. Und zwar eine Generalprobe, bei welcher die Reichshauptstadt am Dirigentenpulte saß und zugleich die erste Violine spielte. Von den Kronländern der Monarchie waren nur einige wenige, in erster Linie Böhmen und Tirol, genügend und in gewissen Specialitäten sogar glänzend repräsentirt; im Ganzen und Großen gewährten die Einsendungen aus den Provinzen wegen ihrer Lückenhaftigkeit und Stillosigkeit kein erfreuliches Bild. Man ist daher jetzt — und hierzu hat gewiß diese Ausstellung mit den entschiedensten Impuls gegeben — auf's eifrigste mit der Hebung des kunstindustriellen Unterrichts in den österreichischen Kronländern beschäftigt. Schulen werden gegründet oder besser dotirt, Lehrmittel beschafft, Stipendien für Gewerbeschüler geschaffen und für eine gleichmäßig tüchtigere Fachbildung der Zeichenlehrer im ganzen Reiche wird Sorge getragen. — Durch diese Bestrebungen wird zugleich an der Ausfüllung einer anderen Lücke gearbeitet, von welcher die Ausstellung ebenfalls ein deutliches Bild gab: wir meinen an der Verbesserung des Stils der sogenannten „Mittelwaare", an der Einführung der Kunst in die für das tägliche Bedürfniß arbeitende Massenindustrie. Wie sich unser gewerblicher Fortschritt bisher fast ausschließlich auf die großen Kultur- und Verkehrs-Mittelpunkte beschränkte, so ist auch die Läuterung und Erneuerung des Stils bisjetzt nur in die obersten Schichten der industriellen Thätigkeit eingedrungen. Was wir **Kunstindustrie** nennen, ist zum weitaus größeren Theile **Luxusindustrie**. Daß die Reform in diesen Gebieten von Oben ausgeht und nur langsam nach Unten vorzudringen vermag, wen kann das Wunder nehmen? Die Wissenschaft ist es gewesen, welche zunächst auf geschichtlichem Wege zur Erkenntniß der Uebelstände und zur Darlegung des anzuwendenden Heilverfahrens gelangte; Gelehrte und wissenschaftlich gebildete Künstler stehen unter den Förderern der modernen Kunstindustrie in der ersten Reihe. Was sie anstreben, was sie schaffen, findet nur bei dem Höchstgebildeten vollen Anklang, nur in dem Reichen einen willigen Abnehmer. Das Gute ist theuer und kämpft daher doppelt schwer den Kampf gegen die Mode, denn diese ist leider die angestammte Verbündete der Billigkeit. So lange wir dieses Bündniß nicht gesprengt haben, so lange die Schönheit nicht in das einfache Produkt der Masseninduſtrie, in das Geräth und den Schmuck des täglichen Lebens eingedrungen ist, können wir uns nicht des Sieges über Schlendrian und Modethorheit rühmen,

und die Zustände unserer deutschen Altvordern des sechszehnten Jahrhunderts und vollends die Tage der Blüthe des attischen Kunstgewerbes, das dem schlichten Töpferthun den Schimmer der höchsten Schönheit lieh, bleiben für uns ein unerreichbares Ideal. Hier also gilt es jetzt die Hebel einzusetzen; die Masseninduſtrie und das Kleingewerbe sind zu den reformatorischen Bestrebungen heranzuziehen, welchen ein Theil unserer Luxusgewerbe ihre jüngsten Erfolge verdankt. Und bei dieser Erziehung müssen wieder Kunst und Wissenschaft Hand in Hand gehen, da es ebensowohl technologische als ästhetische Bildungselemente sind, an deren mangelnder Verbreitung die weiteren Kreise unserer Industriellen, Kleingewerbsleute und Arbeiter laboriren. Wenn wir die bisher an die Oeffentlichkeit gelangten Mittheilungen über das in Wien zu errichtende „Athenäum" richtig aufgefaßt haben, so soll diese Anstalt ungefähr den hier angedeuteten Zwecken dienen. Sie sollte es wenigstens. Dann würde sie die beste Ergänzung des österreichischen Museums sein und endlich die seit Jahren in den betheiligten Kreisen gehegten Wünsche befriedigen, zu deren Erfüllung bisher, trotz mancher Anregungen von Seiten der niederösterreichischen Handels- und Gewerbekammer, nur fruchtlose Versuche gemacht worden sind. Wie wir vernehmen, hat Baron Schwarz-Senborn, der Gründer des „Athenäums", bereits einen Bauplatz für seine Stiftung angekauft und den Architekten K. Hasenauer mit der Ausführung des Baues beauftragt. Es steht demnach wohl zu gewärtigen, daß wir auch über die Zwecke der Unternehmung, hoffentlich in dem oben angegebenen Sinne, bald Bestimmteres zu hören bekommen.

Das gesammte Detail der Ausstellung fügt sich selbstverständlich nicht in den Rahmen dieser Zeitschrift. Die fachmännischen Berichte in den „Mittheilungen" des österreichischen Museums, in V. Teirich's „Blättern für Kunstgewerbe", in der „Oesterreichischen Wochenschrift" u. a. m. bieten darüber sowohl dem Produzenten als dem Kunstfreunde und Laien die erschöpfendste Belehrung. Wir müssen uns hier darauf beschränken, einige allgemeine Resultate zu ziehen und die durch Neuheit oder künstlerischen Werth hervorstechendsten Erscheinungen kurz zu würdigen.

Zu den interessantesten und nachahmungswerthesten Neuerungen, welche die Ausstellung darbot, gehörten die Ausstattungen ganzer Wohnzimmer mit allem Zubehör an Mobilien und Geräth, welche die beiden bekannten Wiener Firmen Haas & Söhne und Schmidt & Sugg zur Anschauung gebracht hatten. Der Sache liegt der unläugbar treffende Gedanke zu Grunde, daß die Dekoration unserer Wohnräume, eine der Hauptaufgaben des kunstindustriellen Schaffens, nicht beliebig zusammengesucht, sondern von vornherein als ein Ganzes gedacht werden soll, um einen wahrhaft befriedigenden, heimlichen und harmonischen Eindruck zu machen. Versuche in derselben Richtung wurden bereits in den Ausstellungen von Dublin und London (1871) angestellt; sie blieben aber wegen zu kleinlicher und stückhafter Ausführung dort ohne durchgreifenden Erfolg. Hier, auf der Wiener Ausstellung, waren es zum ersten Male wirkliche Zimmer in voller Größe und ganzer Wohnlichkeit der Ausstattung, welche uns geboten wurden, und sie zeigten Jedem nur zu deutlich, wie viel unserer gewöhnlichen, eklektischen Zimmerdekoration, auch beim feinsten Geschmack im Detail, an innerer Harmonie und Schönheit fehlt. Allerdings waren es durchweg mehr Pracht- als Wohnzimmer; die Aufgaben, die sie dem Geschmack stellen, kann nur der Reichthum befriedigend lösen. Aber deßhalb ist der hier eingeschlagene Weg nicht minder beachtenswerth, ganz besonders nach der von den Herren Haas & Söhnen vertretenen Richtung. Während nämlich das von der Firma Schmidt und Sugg dekorirte Zimmer, im Stile der Renaissance gehalten, mehr ein Ideal aus der Vergangenheit als ein Muster für die Gegenwart genannt werden durfte, als solches allerdings von ebenso tüchtiger Kenntniß wie feingebildetem Geschmack Zeugniß ablegte, hatten sich Haas & Söhne durchaus an die Bedürfnisse der Gegenwart gehalten und dieselben nur in einer neuen, von künstlerischem Geiste durchdrungenen Weise zu befriedigen gewußt. Von den beiden, aus ihrem Etablissement hervorgegangenen, nach den Entwürfen des Herrn Prof. J. Storck ausgeführten Zimmern — Boudoir einer Dame und Wohnzimmer eines Herrn — entsprach vornehmlich das letztere, in seiner ernsten, ruhigen Wirkung auch den strengsten Anforderungen. Wir glauben manchem unserer Leser einen Dienst zu erweisen, wenn wir eine kurze Beschreibung dieses Zimmers hier folgen lassen. Das Hauptgewicht der Ausschmückung war auf den gewebten Wollstoff gelegt.

Ein Wollstoff von warmgrüner Farbe, mit gleichfarbig eingewebtem Muster bedeckte die Wände; eine ebenfalls grünliche Bordüre, aber mit schwarzer Musterung, diente als Umrahmung der Wandflächen, von denen einige Kopien nach Porträts von Rembrandt und Rubens sich leuchtend abhoben. Den Boden bedeckte ein im indischen Stil gehaltener Teppich von dunkler Grundfarbe. Der Kamin war von schwarzem Marmor. Und auch am Plafond wogen die dunklen Farbentöne vor: die viereckigen Vertiefungen zwischen den Deckenbalken waren mit blau auf schwarzem Grunde rosettenartig gemusterten Tapeten beklebt. Die Sesselüberzüge und Vorhänge entsprachen in Stoff und Bordüren der Farbe der Wände. Alles Holzwerk der Stühle, Tische, Spiegel- und Bilderrahmen war schwarz und in den einfachen, gediegenen Formen der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gehalten. Ein orientalischer Divan vollendete den Eindruck behaglicher Eleganz, welchen das Ganze machte.

Wenn wir für das Wohnzimmer unserer wohlhabenderen Mittelklassen nach einem Vorbilde suchen, welches unseren Bedürfnissen entspricht, und eine gediegenere Schönheit in sich birgt, als der hergebrachte Schlendrian der modernen Zimmerdekoration, so bietet sich dazu der hier von Storck eingehaltene Styl vom Anfange des siebzehnten Jahrhunderts mit in erster Linie dar. Er läßt neben dem Holzwerk, das in der Gothik und in der früheren deutschen Renaissance dominirte, dem gewebten Stoff und der Tapete Raum, ihre Reize zu entfalten, und giebt überhaupt der Behaglichkeit und Wohnlichkeit bei der Wahl der Ausstattung die erste Stimme. Mit andern Worten: er führt das malerische Prinzip, das als tonangebender Charakterzug die gesammte moderne Kunst, vornehmlich die der germanischen Völker durchdringt, auch in der Dekoration unseres Wohnhauses als das herrschende ein.

Und irren wir nicht, so ist hiermit ein Weg betreten, der für alle mit der Dekoration der Wohnräume zusammenhängenden gewerblichen und ornamentalen Künste von tiefeingreifender Bedeutung zu werden verspricht. Schon seit einiger Zeit läßt sich die Beobachtung machen, daß die Malerei den Schmuck des Hauses den Händen der Architektur zu entwinden trachtet. Der malerische Drang hat sich, wie männiglich bekannt, zunächst in der Architektur selbst geltend gemacht; die kahle, weiße Tünche des akademischen Zopfs wich einer Anfangs bescheidenen, dann farbenlustigeren Polychromie; die sinnlosen Schnörkel der Decken und Tapeten wurden von der einheitlichen Farbenfläche mit stylvollen Ornamenten oder figürlichen Malereien verdrängt; aus dem Studium der pompejanischen Dekoration und der Meisterwerke der italienischen, vor Allem der venetianischen Blüthezeit ergab sich ein Prachtstil für die Ausschmückung reicherer Wohnräume, der in seiner Art Vorzügliches, und nirgends Vorzüglicheres als im heutigen Wien hervorgebracht hat.

Aber der Uebertragung in kleinere Verhältnisse, der Anwendung auf das bürgerliche Wohnhaus ist dieser Stil auf die Dauer nicht fähig. Es ist dafür zu viel Architektur in ihm. Seine Formen sind aus der monumentalen Kunst geboren, für das Große und Allgemeine, für Prachträume und Festsäle geeignet, musterhaft, unersetzlich. Aber die Welt des Kleinen, des Persönlichen, sie will auch ihr Theil; ihre Domäne ist das Wohnhaus; der Zimmerschmuck ist ein Stück der Tracht des Menschen, und zwar der Haustracht, über welche die Forderungen der Welt noch weniger Macht haben, als über seine bürgerliche Kleidung. Hier tritt, der objektiven Architektur gegenüber, die Malerei, als die Kunst des Subjektiven, die Kunst der Stimmung und des Tons, in ihr angestammtes Recht. Das malerische Gefühl bestimmt die Farbe der Wände, des Teppichs, der Vorhänge und Mobilien; es dämpft die Gesammthaltung zu jenem sanften Helldunkel herab, in dem sich die Seele heimisch fühlt, und verleiht dem Ganzen jene ruhige Harmonie, die für die Kostbarkeiten der Ausstattung den entsprechenden Hintergrund bildet. Da ist dann der rechte Platz für die feinsten Blüthen häuslicher Kunst, für die Werke der Kabinetsmalerei. Wer ihre Geschichte begreifen will, muß sie im Zusammenhange betrachten mit der Geschichte des Hauses, welche mit der des frei gewordenen, auf sich selbst gestellten Individuums identisch ist. Losgelöst von dieser ihrer Heimathsstätte, führt sie im Oberlichtsaal der modernen Bildergalerie eine traurige Gewächshausexistenz. Eine kaum weniger traurige im Dienste unserer Kunstvereine, die mit der Reform der Wohnungsausstattung hätten beginnen sollen, und für die Zukunft sich ein weites fruchtbringendes Feld der Thätigkeit



Aus dem Katalog der Ornamentstichsammlung des Oesterreichischen Museums.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. Jahrgang.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.



erobern könnten, wenn sie sich entschlössen, an die Reform der dekorativen Kunst mit Hand anzulegen. Es wäre doch wohl ehrenvoller, das Möbel zur Kunst emporzuziehen, als das Bild zum Möbelbilde herabsinken zu lassen!



Nach A. Hirschvogel.
(Aus der Ornamentstichsammlung des österr. Museums.)

Die oben gestellte Forderung einer Umgestaltung unserer Wohnhausdekoration im malerischen Sinne setzt natürlich vor Allem die Mitwirkung der Maler voraus. Dieser glauben wir jedoch von vornherein sicher zu sein. Die Maler standen in erster Linie, als der Sinn und das Verständniß

für die Renaissance, zunächst als Mode und Liebhaberei an allerhand halbvergessenem Altväterhausrath, an geschnitzten Kästen, thönernen Humpen und venetianischem Glas, wieder aufzuleben begannen. Das kostümirte Genre, eine der beliebtesten Formen der heutigen Kabinetsmalerei, ist auch in vielen Fällen nichts Anderes als der Ausdruck des Heimwehs nach der zu Grunde gegangenen altvaterländischen Kunst. Unsere Maler brauchten sich nur zu erinnern, daß ja auch ein Holbein, der Maler der deutschen Renaissance, und so viele seines Gleichen die eigentlichen Bahnbrecher auf dem Gebiete der dekorativen Künste waren, um den gleichen Ruhm auch für unsere Zeit anzustreben. Wir werden von einem höchst gelungenen Beispiel, der Ausstattung eines modernen Wiener Salons wesentlich nach Angaben eines Malers, an anderer Stelle berichten. Die allgemeine Anerkennung, welche diese Leistung gefunden hat, ist uns ein weiterer Beleg für die Lebensfähigkeit des Prinzips, das wir hier einmal mit allem Nachdruck betonen zu müssen glaubten. Um dasselbe auch wirklich in's Leben einzuführen, dazu wird es freilich der Beseitigung noch mancher Vorurtheile und hauptsächlich einer weit reicheren, die gesammte Technik der dekorativen Kunst umfassenden theoretischen Bildung unserer Maler bedürfen.

Wir wenden uns jetzt von diesen allgemeinen Erörterungen einigen speciellen Zweigen der gewerblichen Kunst zu, welche auf der Museumsausstellung in besonders hervorragender Weise vertreten waren. Mit am glänzendsten war dies der Fall mit der Teppichfabrikation, und zwar vornehmlich wieder durch die berühmte Firma Haas & Söhne. Der orientalische Teppichstil ist glücklicherweise im Begriff, alle früher von der Mode getragenen Stilarten, besonders den wild naturalistischen Blumenstil, den wir so lange bewundert haben, aus dem Felde zu schlagen. Doch zeigt sich in den meisten Teppichen dieser Art, welche nicht einfache Kopien orientalischer Muster, sondern freie Kompositionen im orientalischen Stile sind, immer noch nicht das volle Verständniß für das Grundprinzip der orientalischen Ornamentation. Sie sind in der Zeichnung zu bestimmt, in der Farbenwirkung daher nicht harmonisch genug. Denn der Zauber des orientalischen Teppichstils beruht ja eben darin, daß er die Elemente der Musterung nicht einzeln zur Geltung kommen, sondern in den Gesammtton sanft verklingen läßt. — Als der vorzüglichste von der Firma Haas beschäftigte Zeichner ist Hr. Hatzinger namhaft zu machen. Von ihm rühren auch die Vorlagen für die schönsten Decken- und Möbelstoffe mit streng stilistisch gehaltenen mittelalterlichen oder der Renaissance entlehnten Mustern her, welche ebenfalls in der Ausstellung des genannten Etablissements, von den einfachsten bis zu den komplicirtesten und kostbarsten Geweben hinauf, in reichster Auswahl vertreten waren.

Aus dem verwandten Gebiete der Damastgewebe heben wir das auf Bestellung des Hofes angefertigte große, nach dem Entwurfe von Storck in der Fabrik von Küferle hergestellte Tischtuch mit rother Bordüre als einen höchst beachtenswerthen Versuch hervor, auch in diese neuerdings nur weiß in weiß arbeitende Technik wieder ein farbiges Element einzuführen. Die Tischtücher des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts bieten dafür die Muster dar.

Für die Stickerei hat Carl Giani in Wien in ähnlicher Weise reformatorisch gewirkt, wie Philipp Haas für die Weberei. Im Anschluß an die bahnbrechenden Bestrebungen in den Rheinlanden (Aachen und Köln) führte er Technik und Stil der mittelalterlichen Stickerei zunächst in die kirchlichen Stoffe und Gewänder wieder ein. Neben ihm steht das Kloster der „Schwestern vom armen Kinde Jesu in Döbling" mit den vorzüglich ausgeführten Meßgewändern für die Wiener Votivkirche, und auch andere Fabriken, wie die von Uffenheimer in Innsbruck und Wagner in Kommotau, lenken bereits in denselben Pfad ein. Für den Betrieb im Kleinen, besonders für die häusliche Frauenarbeit empfiehlt sich mehr die orientalische Mosaikstickerei, von der Giani auch eine Reihe von Proben, und zwar zum Theil unvollendete, den kunstsinnigen Damen zur Belehrung vorgeführt hatte. Daß die Bemühungen, den hergebrachten Rückenkissenstil mit seinen gestickten Genrebildern oder kolossalen Blumenbouquets durch eine geschmackvollere Zier zu verdrängen, bereits ihre guten Früchte tragen, zeigten vornehmlich die schönen Stickereien von Fräulein Therese Mirani und ihren Schülerinnen.

Das Mobiliar, dafür war die Ausstellung des Museums wieder ein neuer Beweis, entbehrt bisher noch all und jeder bestimmten Stilisirung. Nur in einigen wenigen Erzeugnissen der Luxusindustrie machte sich die Rückkehr zur Renaissance, in der wir im Großen und Ganzen das Heil für diesen wichtigen Zweig der Kunstindustrie erblicken, in ausgesprochener und gelungener Weise geltend. Wir meinen hier in erster Linie die beiden im Auftrage des Kaisers gearbeiteten Kabinetkästen, entworfen von Storck und Teirich, beide namentlich wegen ihrer Ornamente in eingelegter Arbeit bemerkenswerth. Der erste dieser Kästen, der zum Schmuckschrank bestimmt ist, zeigt Intarsien aus Elfenbein und braunem Holz, in schwarzes Holz eingelegt. Der zweite ist an den Vorderflächen seiner Schiebläden mit tauschirten Silberornamenten auf Eisen dekorirt. Die figürlichen Theile der Holzintarsien sind nach Zeichnungen von Prof. Laufberger von den Herren F. Michel und J. Eder, die Schnitzarbeiten an dem ersten Schranke von den Herren Schindler, Hernig und Melchart, die Elfenbeinornamente von Hrn. Panigl, die Gravirungen von Schwerdtner und Bader ausgeführt. An dem zweiten Kasten rühren die reizenden Bildhauerarbeiten von J. Pokorny, die Tischlerarbeit von S. Wichers, die tauschirten Silberornamente des von der bekannten Wertheim'schen Fabrik gelieferten eisernen Einsatzes von Herrn Ratzersdorfer her. Die von Storck erfundene Holzintarsia schließt sich mit feinem Verständniß an den Stil der deutschen Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts, am nächsten an die köstlichen kleinen Ornamentstiche Aldegrever's an und kann als freie Reproduktion eines klassischen Vorbildes geradezu musterhaft genannt werden. Teirich übersetzte die Motive der von ihm so schön publicirten italienischen Holzintarsien geschickt in den Stil der tauschirten Silberarbeit. Die technische Ausführung ist an beiden Kästen tadellos. — Andere gelungene Versuche, der Holzintarsia wieder Eingang zu verschaffen, wie sie z. B. von Schöntaler, Ludwig und Schalhas in Wien vorlagen, lassen uns hoffen, daß der damit betretene Weg uns endlich auch zu einer Regeneration unserer immer noch arg verwahrlosten Möbeltischlerei führen werde.

Unter den ausführenden Kräften wurde soeben schon H. Ratzersdorfer's gedacht. Dieser merkwürdige Mann, der in Europa jetzt seines Gleichen kaum finden dürfte, stand aber auch als selbständiger Vertreter eines der vornehmsten Fächer der Luxusindustrie so glänzend auf der Ausstellung da, daß wir auf seine Leistungen hier noch etwas näher eingehen müssen. Ratzersdorfer wetteifert in kostbaren Juwelierarbeiten in Gold, Bergkrystall, Email und Edelsteinen mit den Prachtstücken unserer Schatzkammern aus der Renaissance- und Rococo-Zeit und hat es in deren Imitation zu solcher Vollkommenheit gebracht, daß durch die Arbeiten seines Ateliers wohl schon manches Liebhaber-, um nicht zu sagen Kenner-Auge über Zeit und Ort ihrer Entstehung mag getäuscht worden sein. Daß der wackere Meister selbst auf solche Täuschung nicht ausgeht, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Er arbeitet eben im Stil und Sinn jener Alten, von deren Kunst ihm ein seltenes Erbtheilstück zugefallen ist. Alles, was er macht, sieht etwas Echtem und Rechtem gleich; er kehrte von den sinnlos geschweiften und plump naturalistischen Formen unserer gewöhnlichen Goldschmiedewaaren wieder zu den edlen, fein profilirten Formen der Renaissance und der guten Zeit des Barockstils zurück; er durchbrach die Monotonie der Technik durch Wiederaufnahme des Email, des gravirten Bergkrystalls, des Niello und der getriebenen Arbeit; und er wußte bei dieser außerordentlichen Bereicherung der Mittel seinen Arbeiten vor Allem jene innere Harmonie zu erhalten, welche die Werke der Alten auszeichnet und sie wie mit Nothwendigkeit entstandene Naturprodukte erscheinen läßt. Unter den Hilfskräften seines Ateliers ist namentlich Johann Hrdliczka hervorzuheben.

Daß auf diesem Wege namentlich dann die höchsten Erfolge zu erzielen sind, wenn der Künstler sich von jedweder sklavischen Imitation loszumachen und im Geiste der Alten wahrhaft neuschöpferisch zu verfahren weiß, zeigte das Prachtstück von Juwelier- und Glas-Arbeit, welches Ratzersdorfer im Vereine mit der berühmten Firma Lobmeyr und Meyr's Neffe auf Bestellung des Hofes gearbeitet und zur Ausstellung gebracht hatte. Auch zu diesen unvergleichlich schönen und vielverheißenden Leistungen lieferte Prof. Storck die Entwürfe. Es ist ein Trink- und Dessertservice

in geschliffenem Glas mit zierlichen eingravirten Ornamenten, gefaßt und verziert mit emaillirtem Silber und Gold. Die Formen und Ornamente der Glasgefäße lehnen sich in den Motiven an die schönsten Muster der Bergkrystallarbeit aus der Zeit Kaiser Rudolphs II. an; sie zählen zu dem Anmuthigsten, was wir in dieser Art gesehen haben, und von gleicher Gefälligkeit sind auch die verbindenden und krönenden Theile aus emaillirtem Silber und Gold. In Bezug auf Präcision der Arbeit ernteten besonders die auf sogenanntem „vollen Glanz" eingeschliffenen Ornamente, deren Ausführung in dem weicheren Glase noch mehr Schwierigkeiten darbietet als in dem härteren und daher der feineren Detaillirung zugänglicheren Bergkrystall, die allgemeine Bewunderung der Sachverständigen. — Ueberhaupt war der entschiedene Fortschritt, den die böhmische Glasfabrikation in technischer und stilistischer Hinsicht seit einer Reihe von Jahren wieder dokumentirt, auch auf der Ausstellung des Museums in erfreulicher Weise zu konstatiren. Von Lobmeyr und Meyr's Neffe, die sich in allen Gebieten als die Ersten behaupteten, wollen wir noch erwähnen: die verschiedenen Glasgeräthe (Bowlen, Gläser u. a.) aus grünem Glas, nach altvenetianischen Mustern mit Schuppen, bunten und goldigen Tupfen in Emailfarben bemalt, von prächtiger und gediegener Wirkung, nur in der Farbe des Grundes durchweg etwas zu grell; ferner die ebenfalls nach Alt-Venetianer Art komponirten, reich verschlungenen Glaslüster mit allerhand Blumen-, Ranken- und Perlen-Schmuck. Einzelne gelungene Glaswaaren, leider mit manchem Verfehlten oder Halbverstandenen gemischt, stellte H. Ullrich, verschiedene sehr gute Glasservices, namentlich einfacher Art, stellten J. Schreiber und Neffen in Wien aus.

Unter den Gold- und Silberarbeiten gedenken wir nächst Ratzersdorfer vor Allem der tüchtigen Bestrebungen des Hofjuweliers E. Biedermann, der in verwandtem Sinne, wie Castellani in Rom, die auf schlichten Bandmotiven u. dergl. beruhenden Fassungen des Alterthums wieder einzuführen bemüht ist und sich an Schärfe der Ausführung dem Besten anreiht, was wir von moderner Goldschmiedearbeit kennen. — Dieselbe erfreuliche Rückkehr zu reineren Formen und einer den Gesetzen der Tektonik sich mit Anmuth fügenden Ornamentation zeigten die Prunkgefäße und Toilettengegenstände in Silber von J. C. Klinkosch. An dem fast zu figurenreichen Tafelgeräth für den Grafen Edmund Zichy wollte nur die matt gearbeitete Oberfläche unserem Auge nicht behagen. Die rechte Wirkung — freilich dann vielleicht eine etwas vehemente — würde das prachtvolle Geräth erst machen, wenn es vergoldet würde.

Zu den bemerkenswerthesten Erscheinungen, welche die Ausstellung darbot, gehörte ihr Reichthum an Emailarbeiten. Von dem altorientalischen und frühmittelalterlichen Emails bis herab zu den Limousiner Grisaillen des siebzehnten Jahrhunderts und dem sogenannten Maleremail, welches vor etwa zwanzig Jahren den einzigen Rest der damals im Aussterben liegenden Technik bildete, blieb kein Zweig der farbigen Schmelzarbeit ohne würdige Vertretung. Das Hauptverdienst um die Wiederbelebung der Emailtechnik in Wien gebührt Chadt, von dem auch die meisten der ausgestellten Emails ausgeführt waren. Wir nennen darunter den Bibeleinband nach Storck's Entwurf mit Bronzemontirung aus dem Etablissement von Aug. Klein; ferner die transluciden Emails auf silbernem Grunde, nach Zeichnung von Riewel ausgeführt an einer aus dem Atelier des verstorbenen Hellenbach hervorgegangenen vergoldeten Bronze-Kassette; endlich die sehr schön gearbeitete, aber in der farbigen Wirkung nicht ganz harmonische Enveloppe einer an den Erzherzog Rainer gerichteten Dankadresse mit Maleremail, zum Theil nach Zeichnung Prof. Laufberger's unter Chadt's Leitung von Hans Macht ausgeführt.

Auch der Glasmalerei ist in Oesterreich wieder Terrain gewonnen. Neben der bekannten Anstalt von C. Geiling in Wien und dem Atelier von Josef Heilig daselbst, welches namentlich um die Wiedereinführung der alten Wappenmalerei sich verdient gemacht hat, gebührt der in dieser Zeitschrift wiederholt genannten Glasmalerei-Anstalt von A. Neuhauser in Innsbruck ein Hauptantheil an der Besserung des Stils. Unter Anderem rührt das Mittelfenster des Stiegenhauses im österreichischen Museum nach Ferstel's Entwurf aus der trefflichen Innsbrucker Anstalt her.

Recht schlimm sieht es dagegen mit der Masse der Porzellan- und Thon-Waaren aus. Eine Spezialität einziger Art besitzt Oesterreich — oder vielmehr Ungarn — in dem berühmten Imitator alles guten Alten, dem Porzellanfabrikanten M. Fischer in Herend. Er stellt ganz besonders Alt-Meißener und Japanesisches Porzellan, aber auch alle anderen Arten, die man verlangt, mit staunenswerther Geschicklichkeit her. Wenn Ungarn auf der Wiener Weltausstellung mit seiner Industrie sonst vielleicht nicht eben „Staat machen" sollte: Fischer von Herend reißt es heraus. Außerdem verdienen hier nur noch die an das Alt-Wiener Porzellan mit Glück anknüpfenden Services von Haas & Czizek in Schlaggenwald und ein im Stil der Antike gehaltenes Tafelservice nach Zeichnung von A. Hauser aus derselben Fabrik besonders hervorgehoben zu werden. — Daß die Thonwaaren-Fabrikation in Oesterreich auf einer verhältnißmäßig niedrigen Stufe steht, läßt sich schon aus der schlechten Beschaffenheit unserer Ziegeltechnik schließen und aus der ungemeinen Spärlichkeit künstlerisch durchgeführter Rohbauten. Hat doch Wien, das unerschöpfliche Thonlager von vorzüglicher Qualität in seiner nächsten Nähe besitzt, erst in der allerjüngsten Zeit einige gelungene Versuche dieser Art, wie das Akademische Gymnasium und mehrere Kirchen von Schmidt, das österreichische Museum und das chemische Laboratorium von Ferstel aufzuweisen. Bei der Bedachung der Brigittenauer Kirche wurden zum ersten Male wieder farbig emaillirte Ziegel angewendet, welche Herr F. Rosch in der fürstlich Liechtenstein'schen Ziegelei zu Temenau bei Lundenburg herstellte. Von demselben um die Hebung der Terracotta-Fabrikation vielfach verdienten Manne rühren auch die emaillirten Schrifttafeln und Terracotta Medaillons am österreichischen Museum und die auf rother Terracotta farbig emaillirten Ornamente am chemischen Laboratorium her. In der Herstellung architektonischer und plastischer Details in einfach gebranntem Thon leistet jetzt neben der in ein Aktienunternehmen verwandelten Fabrik Heinrich Drasche's in Inzersdorf besonders Victor Brausewetter in Agram Vorzügliches. Aus der erstgenannten Fabrik wies die Ausstellung u. A. einen schönen Brunnen im italienischen Renaissancestil nach einer Zeichnung des Architekten Teirich auf. — Seit einigen Jahren ist man in Znaim, aus dessen Thonwaarenfabriken das gewöhnliche Kochgeschirr in Oesterreich bezogen wird, angeregt durch eine dort vom Wiener Museum veranstaltete keramische Ausstellung, auf stilgerechte Hebung dieses durch die Thonlager der Umgegend hervorgerufenen Industriezweiges bedacht, und von dem günstigen Resultate dieser Bemühungen gaben besonders die Erzeugnisse der Fabriken von Slowak & Klammerth erfreuliches Zeugniß. Als letzte Ausläufer einer alten, im Volke durch die Jahrhunderte fort erhaltenen Technik waren die gewöhnlichen Bauernfayencen von Fr. Schleiß in Gmunden und die slavonischen Thongeschirre, welche F. Lay in Esseg ausgestellt hatte, sehr interessant. Es wird sich Gelegenheit bieten, auf diese und andere neuerdings an's Licht gezogene Produkte der Hausindustrie, von denen die Ausstellung Proben darbot, in zusammenhängender Darstellung zurückzukommen.

Als Hausindustrie hat sich auch einer der ältesten Zweige bildnerischer Thätigkeit, die Holzschnitzerei, bei den Bauern des Grödnerthales in Tirol lebendig erhalten. Man ist jetzt im Begriff, durch Einrichtung einer Specialschule hier ebenfalls kräftigend und fördernd einzugreifen und mit der Leistungsfähigkeit auch der Prosperität der Grödner Holzschnitzer, von deren Tüchtigkeit besonders mehrere größere kirchliche Skulpturen zeugten, nachhaltig aufzuhelfen. — Im Anschluß an die Holzschnitzerei mag hier die mit ihr verschwisterte Elfenbeinarbeit kurz erwähnt werden. Der Drechsler und Bildhauer Anton Vogel brachte mehrere reich mit Elfenbeinreliefs verzierte Gefäße zur Ausstellung, welche als geschickte Reproduktionen des Elfenbeinstils der Spätrenaissance Beachtung verdienten. Ein reizendes Werk der Kleinkunst, durch stilvolle Komposition und saubere Arbeit gleich ausgezeichnet, war das Elfenbeintäfelchen mit der Gestalt des thronenden Christus in gothischer Umrahmung von E. Pendl.

Für die Hebung der Wiener Bronzetechnik war der verstorbene Hollenbach Decennien hindurch mit glänzendem Erfolge thätig. Außer der Verbesserung der Technik lag ihm vor Allem die künstlerische Regeneration seines in Modearbeiten und Abhängigkeit vom Auslande verkommenen Industriezweiges am Herzen; er zog alle hervorragenden dekorativen Talente, zunächst Architekten, zur Mitarbeit an der Lösung dieser Aufgaben heran; die Bronzegeräthe,

Kandelaber, Lampen u. s. w., welche er mit ihrer Beihilfe herstellte, gehörten zu den ersten und vorzüglichsten Leistungen, welche den Namen der modernen Wiener Kunstindustrie geachtet und berühmt machten. Die Museumsausstellung legte Zeugniß davon ab, daß Hollenbach's Fabrik auf der Höhe, die der Gründer ihr erarbeitet, sich mit Ehren zu halten im Stande ist. Die prachtvollen, von Hansen gezeichneten vergoldeten Bronzekandelaber mit mattvergoldeten Figuren, welche Hollenbach's Erben ausgestellt hatten, wurden an gediegener Architektonik und meisterhafter Ausführung des Gusses und der Vergoldung von keiner anderen Leistung übertroffen.

Auch der figürliche Theil der Bronzetechnik, das im eminenten Sinne künstlerische Element dieses Industriezweiges, das bisher seine schwächere Seite war, findet jetzt in Wien eine sorgsame Pflege, seit in Prof. O. König ein speciell für die dekorative Kleinkunst hochbegabter Bildhauer an der Kunstgewerbeschule des Museums thätig ist. Die Leser finden zwei von König's reizenden Erfindungen, die sich durch Sinnigkeit des Gedankens ebenso sehr wie durch feine und lebensvolle Detailbehandlung auszeichnen, unter den Holzschnittvignetten, welche dieses Heft zieren. Die nach König's Entwürfen ausgeführten Arbeiten, welche die Ausstellung zeigte, rührten aus den Broncefabriken von Hannisch, Grüllemeyer und Turbain her: von Ersterem u. A. die Figuren an dem von Storck entworfenen Tafelaufsatz, gearbeitet im Auftrage des Kaisers Franz Joseph. Unter den sonstigen in dieses Fach einschlägigen Werken müssen wir uns begnügen, die hübsche kleine Bronzegruppe (Maria mit dem Jesuskinde und Johannes) von Benck, die Ausstellung der Bronzefabrik von Brix & Anders und die vorzüglichen galvanoplastischen Kopien alter Meisterwerke der Goldschmiedekunst von Carl Haas namhaft zu machen. Nicht unerwähnt darf schließlich bleiben, daß die längere Zeit hindurch im büreaukratischen Schlendrian herabgekommene Wiener Graveur-Akademie neuerdings einen energischen Aufschwung nimmt; eine Anzahl begabter junger Talente, wie J. Tautenhayn, A. Scharff, F. Leisek, A. Neudeck waren durch schöne figürliche Kompositionen und Porträts für Medaillen auf der Ausstellung vertreten.

Durch eine weitere Aufzählung von Details wollen wir die Leser nicht ermüden. Das Ergebniß unserer Musterung ist, daß in der österreichischen Kunstindustrie, so manche Lücken ihre Thätigkeit auch noch zeigen mag, sich im Ganzen und Großen ein Prozeß tiefgreifender Neugestaltung und Besserung beobachten läßt, deren Grundprinzip mit kurzen Worten als Wiederbelebung des Alten, als Rückkehr zu den vergessenen oder vererbten Idealen einer bessern Vergangenheit und als Restauration ihrer noch traditionell erhaltenen Reste zu bezeichnen ist. Die moderne Renaissance also, die für die Plastik im Sinne des Hellenenthums durch Winckelmann begann, zu der sich dann das wiedergeborene Römerthum des Empire und die alt-neu-deutsche Kunst der Romantiker, die moderne Gothik und endlich die Reproduktion der Kunst des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts gesellten: die Renaissance alles dessen, was überhaupt von der künstlerischen Hinterlassenschaft der Vergangenheit noch lebens- und entwickelungsfähig ist, sie ergriff jetzt auch das vielgestaltige Reich der gewerblichen Künste. Das ist offenbar die Signatur der Zeit! Und die Frage bleibt nur, ob wir aus diesen kolossalen Umgestaltungsprozesse die eigene Lebensfähigkeit gesund in die Kunst der Zukunft hinüberretten können. Blicken wir auf unsre Literatur, in der ja der nämliche geschichtliche Entwickelungsgang zu den höchsten dichterischen Schöpfungen geführt hat, und vertrauen wir überhaupt auf eine gewisse Solidarität des gesammten geistigen und künstlerischen Lebens, so mögen wir die Frage wohl mit Ja beantworten. Eine wichtige Mission ist dabei unserer Wissenschaft zugefallen, denn immer allgemeiner bricht sich das Bewußtsein Bahn, daß, wie in der Kunst, so auch für die edelsten Zweige kunstgewerblicher Technik das Heil vor Allem in der geschichtlichen Erkenntniß zu suchen ist. —

Von diesem Gedanken hat sich die Direktion des Oesterreichischen Museums offenbar auch bei einer zweiten Ausstellung, oder vielmehr bei der Folge von Ausstellungen leiten lassen, welche speziell der graphischen Kunst gewidmet sind. Die erste, während der Sommermonate veranstaltete Ausstellung dieser Art war bestimmt, von der geschichtlichen Entwickelung der verschiedenen Arten graphischer Kunst

ein übersichtliches Bild zu geben. Die zweite von August bis November ausgestellte Serie umfaßt zwei Abtheilungen. Die erste derselben ist bestimmt, die Terminologie der verschiedenen Arten des Holzschnitts und Kupferstiches, der Clairobscurtechnik und des Metallschnittes dem Publikum an ausgewählten Beispielen klar zu machen. Die zweite beschäftigt sich nur mit solchen Kupferstichen alter Meister, welche als Vorlagen für Goldschmiedarbeiten (Emails, Niellen) zu dienen bestimmt sind, z. B. mit Blättern von Altdorfer, Le Blond, Th. de Bry, Birkenhultz, E. de Laune, Mignard, Morisen, Virgil Solis u. v. A. Diese Abtheilung faßt also ein spezielles Gebiet der gewerblichen Kunst in's Auge und hat namentlich für Fachleute ein hohes Interesse. Von allgemeinerer Bedeutung ist die andre; und auch die erste Serie war vorzugsweise auf das größere Publikum berechnet, welchem das Verständniß für die Aufgaben der vervielfältigenden Kunst als selbstschaffender (nicht reproduktiver) Thätigkeit ja leider größtentheils abhanden gekommen ist. Die nächsten Serien, welche in den Wintermonaten folgen, sollen von öffentlichen Vorlesungen über einzelne Kapitel aus der Geschichte der vervielfältigenden Künste begleitet werden. Die Ausstellungen werden theils aus berühmten Wiener Privatsammlungen (der Albertina, den Sammlungen Artaria, Hauslab, Posonyi u. A.) theils aus den eigenen Schätzen des Museums zusammengestellt. Von dem Reichthum Wiens an Kostbarkeiten dieser Art erhalten wir dadurch wieder einmal eine recht deutliche Vorstellung. —

Von seiner eigenen, für die Zwecke der Kunstindustrie angelegten Kupferstichsammlung hat das österreichische Museum inzwischen auch einen reich illustrirten Katalog herausgegeben, dessen Verfasser, der Custos der Sammlung und Bibliothekar des Museums, Franz Schestag, sich dadurch als einer der gediegensten Kenner dieses Faches beim kunstgelehrten Publikum einführt. Die Arbeit ist an minutiöser Genauigkeit und gediegener Pracht der Ausstattung ein Muster ihrer Art. Von den durch Leth und Beyersdorff auf den Stock photographirten und von Bader vortrefflich in Holz geschnittenen Abbildungen, welche die verschiedensten Arten graphischer Technik (Grabstichelarbeiten, Radirungen, Punzenarbeiten u. s. w.) mit vollkommener Treue wiedergeben, sind unserem Hefte eine Anzahl von Proben beigegeben, welche wir der Güte der Direktion des österreichischen Museums verdanken. Den Stock der von Schestag beschriebenen Sammlung bildete der Ankauf der von W. Drugulin in Leipzig gesammelten Ornamentstiche. Dazu sind im Laufe der Jahre zahlreiche andere Acquisitionen hinzugekommen, so daß nun wohl sämmtliche Zweige des Kunstgewerbes in diesen gewählten Musterblättern vertreten sind. Dem höchsten Zwecke der Sammlung, nämlich ihrer praktischen Verwendbarkeit entsprechend, ordnete Schestag die Blätter nicht historisch oder nach Schulen, sondern systematisch in dreizehn Gruppen und fügte diesen Hauptabtheilungen dann erst die vier wichtigsten Schulen (die deutsche, niederländische, französische und italienische) als Unterabtheilungen ein. Sorgfältig gearbeitete Künstler- und Sachregister erleichtern die Brauchbarkeit des auch in typographischer Hinsicht (durch C. Gerold's Sohn) musterhaft ausgestatteten Buches. —

Die von dem Direktor des Museums herausgegebenen „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters" sind bis zum dritten Bande vorgeschritten. Auf die Ausgabe des Cennini von Ilg folgte Lodovico Dolce's „Dialog über die Malerei", übersetzt von C. Cerri, mit Noten und Einleitung von Eitelberger, und kürzlich Dürer's „Briefe, Tagebücher und Reime" herausgegeben von M. Thausing. Für die nächste Zeit sind Ilg's Ausgabe des Heraclius und Condivi's Leben des Michelangelo, übersetzt von R. Valdek, angekündigt.

Auch die Herausgabe von Zeichenvorlagen wird in Kürze wieder eine werthvolle Bereicherung erfahren. Professor V. Teirich, dessen Publikation italienischer Holzintarsien früher von uns besprochen wurde, unternimmt soeben mit Unterstützung des österreichischen Handelsministeriums ein ähnliches Werk über die eingelegten Marmorarbeiten Italiens und wird darauf eine dritte Publikation über die Bronzearbeiten des klassischen Alterthums folgen lassen.

Die spezielle Würdigung dieser wissenschaftlichen und künstlerischen Unternehmungen müssen wir einer anderen Stelle vorbehalten. Hier sollte nur in gedrängter Uebersicht ein

Bild von der rührigen Thätigkeit dieser trefflich geleiteten Anstalt entwerfen und gezeigt werden, wie dieselbe, treu der von ihr erhobenen Fahne, zur Wiedereroberung der verlorenen Schönheit unserer Kunstindustrie alle ihr willig folgenden Kräfte zu vereinigen und zu entwickeln weiß.

C. v. L.



Nach J. Androuet Du Cerceau.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst

Siebenter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1872.



Kunst-Chronik 1872.

VII. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunstliteratur.

Nekrologe.

Nekrologische Notizen

Personalien.

Kunstliterarische Notizen.

Kunstgeschichtliches.

Verschiedenes.

Vereinswesen.

Ausstellungen und Sammlungen.

Konkurrenzen und Prämiirungen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

20. Oktober



Nr. 1.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

An die Kunstvereins-Vorstände

richtet Unterzeichneter die Bitte, in ihrem eigenen Interesse sobald als möglich die auf ihre nächstjährigen Ausstellungen bezüglichen Anzeigen einzusenden. Die Notizen über Beginn und Dauer derselben werden in Ausstelungskalender der Zeitschrift kostenfrei aufgenommen. **E. A. Seemann.**

Die Kunst bei der Friedens- und Truppeneinzugs-Feier in Dresden.

Germania von Robert Henze.

Kein organischer Zweig des öffentlichen Lebens mehr, wie sie es in den großen Blüthezeiten war, hat unsere Kunst nur selten Gelegenheit, ihre verschönernde Thätigkeit Volksfesten zu widmen. Erst die große politische Bewegung und Erhebung der Gegenwart gab nach dieser Richtung hin wieder mächtige Impulse. Ueberall in Deutschland hat der Siegesjubel des Volkes nach einem künstlerischen Ausdruck verlangt. Auch Dresden erinnerte sich bei dieser Gelegenheit seiner Künstler, und getragen von der allgemeinen Begeisterung haben diese, den aus dem Felde ruhmgekrönt heimkehrenden vaterländischen Truppen zu Ehren, die Stadt in ein Festgewand gekleidet, wie es letztere wohl kaum noch getragen. Möge eine flüchtige Skizze der poetischen, farbenprächtigen Scenerie, welche jener Feier als stimmungsvoller Hintergrund diente, hier, wenn auch etwas verspätet, noch Platz finden!

Die Dekoration koncentrirte sich in den Straßen, durch welche die Truppen ihren Einzug hielten; ein langer Weg, der sich von der Pragerstraße, durch die Waisenhaus- und Johannisstraße, über den Pirnaischen Platz, Neumarkt, die Augustusstraße, Augustusbrücke, Hauptstraße bis auf den Bautzener Platz erstreckte. Den Anfang dieser via triumphalis bezeichneten, am Kopf der äußeren Pragerstraße, zwei hohe Flaggenmaste mit der Inschrift: „Seid gegrüßt". An der Kreuzung der Pragerstraße und Sidonienstraße erhob sich sodann das erste Triumphthor, ein stattlicher, zwei Stockwerk hoher, mit Seitengängen versehener Bau in Baldachinform. An den Säulen, welche den mit schweren scharlachrothen Stoffen reich und schön drapirten Baldachin trugen, waren Schilde mit Inschriften und Trophäen kränzen befestigt. Auch oben an der Krönung las man verschiedene Inschriften. Dieses prächtige Thor war mit den oben erwähnten Flaggenmasten durch ein anmuthiges Blumenarrangement verbunden, während andererseits von hier aus die ganze innere Pragerstraße mit Flaggenstangen besetzt war, die ebenfalls durch doppelte Festons, durch eine Fülle von Blumenkränzen und riesigen Bouquets in vergoldeten Haltern in eine reizvolle Verbindung gebracht waren. Nach der Mitte der Straße zu schwebte über derselben hoch oben das eiserne Kreuz mit einer Krone; ebenso war weiterhin eine Velarie über die Straße ausgespannt. Das Bild derselben zeigte in allegorischen Gestalten die Germania, in deren Schutz die alten Reichsländer Elsaß und Lothringen zurückkehren

zugleich die Muse der Geschichte, welche die Siege der deutschen Waffen verzeichnet. Unter dieser Darstellung stand in der breiten, schön ornamentirten Bordüre des großen Tuches: „Mit goldnen Zügen strahlt in der Geschichte, was Ihr gethan für's deutsche Vaterland". Die stylvolle, edle Komposition rührt von unserem Altmeister Schnorr v. Carolsfeld her und war, nach einer Farbenskizze des Professors Hofmann von Kriebel, Dietrich und Simonson ausgeführt. Die Anregung zu diesem ächt künstlerischen Schmucke hatte Hofrath Dr. v. Zahn gegeben, von dem auch die Verse auf der Rückseite des Bildes verfaßt waren, in welchen der Gegenstand der Darstellung kurz und bedeutsam ausgedrückt erschien.

War der Schmuck der Pragerstraße die gelungene, heitere, farbenprächtige und reiche Introduktion der ganzen Festdekoration, so kam dann in letzterer ein Ruhepunkt, ein fast etwas zu langer, denn erst am Pirnaischen Platz trat das künstlerische Element wieder ein; bis dahin bezeichneten nur die dem Norden eigenthümlichen dünnen Kränze und Guirlanden, wie ziemlich schmucklose Tribünen, die Seestraße. Das Thor, welches sich auf dem Pirnaischen Platze vor dem Eingang in die Landhausstraße erhob, diente verschiedenen Bildern und Inschriften als Umrahmung. Für das Hauptbild über dem Durchgang hatte die städtische Behörde eine Konkurrenz ausgeschrieben und den Preis einem Entwurf des Malers Diethe zuerkannt. Das Bild, von Hemken, Rietscher und Sachse ausgeführt, stellte die Germania dar, welche den heimkehrenden Kriegern ihren Dank spendet. Im Gefolge der Germania befanden sich die Tapferkeit und der Ruhm, der Sieg und der Friede. Zwei Medaillons, unterhalb der Inschriften, die zu Seiten dieses Bildes angebracht waren, versinnlichten in lebendigerer Weise, von Geyer komponirt und von diesem und Kießling ausgeführt, die Einheit und Stärke. Unter den grünen Laubgewinden hindurch, welche die Landhausstraße überschatteten, gelangten die Truppen auf den Neumarkt, wo sie von der Stadt feierlich begrüßt wurden. In der Mitte des Marktes, rechts nach der Frauenkirche zu, erhob sich zu diesem Zwecke eine große, dreigetheilte Tribüne für die Vertreter der Stadt, Festjungfrauen u. s. w. Vor dieser Tribüne stand, neben einer Rednerbühne, auf hohem Postamente die Kolossalbüste des Königs von Sachsen. Dieser Anordnung entsprach die gegenüber liegende, ebenfalls dreigetheilte, für die Invaliden und die freiwillige Krankenpflege bestimmte Tribüne. Im Mittel derselben hob sich, der Büste des Königs gegenüber, von dem, durch eine stattliche Pflanzendekoration gebildeten grünen, blumendurchwirkten Hintergrunde, die Kolossalbüste des Kaisers von Deutschland ab, der sich auf beiden Seiten die Büsten des Kronprinzen und Prinzen Georg von Sachsen, des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und Prinzen Friedrich Karl von Preußen, wie die des Fürsten Bismark und Grafen Moltke anreihten. Diese Kolossalbüsten, welche den großen, freien Platz zwischen den Tribünen wirkungsvoll begrenzten, waren theils in Berlin, theils in Dresden ausgeführt worden; am letzteren Orte von Broßmann und Dietz. Außerdem war der Neumarkt längs der Häuser mit Flaggenstangen umstellt.

Am Eingange in die Augustusstraße erhob sich ein drittes Triumphthor, welches sich besonders durch edle Verhältnisse auszeichnete. Dasselbe bestand aus zwei hohen weißen Säulen mit goldenen Kanelluren und einem Gebälke, das von einem Tropäon gekrönt wurde. Die Augustusstraße glich in ihrer grünen Verkleidung, einem Walde. Vor dem Gebäude des k. Finanzministeriums, auf dem Brückenplatze, war ein mit Laubwerk umwundener Flaggenstangenbau aufgeführt und in der Axe der Brücke endlich, wehten hoch auf dem Georgenbau des k. Schlosses drei große Fahnen; die Fahne des königlichen Hauses mit der Landes- und Reichsfahne. Einen recht festlichen Eindruck machte sodann die Augustusbrücke oder alte Brücke. Lustig flatterten 136 Wimpel und 30 Flaggen mit den Farben aller Staaten des neuen deutschen Bundes von ihr herab. Zwischen den Flaggenstangen und bewimpelten Säulchen, welche durch grüne Guirlanden miteinander verbunden waren, standen Obelisken, mit den Namen der von dem deutschen Heere gewonnenen Schlachten geschmückt. Außerdem erhoben sich auf den Kronpfeilern, als Hauptschmuck der Brücke und gleichsam als idealer Triumphbogen, zwei gegeneinander geneigte Viktorien auf hohen Säulen; aufgestellt von dem hiesigen „Verein für patriotische Dankbarkeit", welcher in dieser Weise und auf diesem Platze die sächsischen Truppen durch ein späteres Monument bleibend zu verherrlichen gedenkt. Der Entwurf zu dem Denkmal rührt von B. Schreiber her, die Viktorien waren recht zweckentsprechend von R. Henze modellirt. So schön aber auch die auf ihren Säulen hoch emporragenden Gestalten am Tage des Einzuges, d. h. inmitten des übrigen reichen Schmuckes, sich ausnahmen, so will uns dennoch das Denkmalproject kein glückliches scheinen. Für ein derartiges Monument ist der Platz nicht geeignet und namentlich stimmen die Säulen nicht zu der massigen Architektur der Brücke. Der passendste Schmuck des schönen alterthümlichen Brückenbaues war schon das mit der Pfeilerarchitektur prächtig zusammengehende Crucifix, das leider in den 40er Jahren bei einer Hochfluth in dem Strom versank.

In der Neustadt sodann, am Eingange der Hauptallee stiegen zwei durch Schilde mit Inschriften und Trophäen schön gegliederte Ehrensäulen in blendendem Weiß kühn empor. Von diesen Säulen ab bis an die Kasernen waren, unter einer Flaggendekoration, die erbeuteten und an Sachsen überkommenen Geschütze aufgestellt. Am Bautzener Platz, wo König Johann den Vor-

beimarsch über die Truppen abnahm, erhob sich zunächst rechts die königliche Tribüne. Zeltförmig, an den Ecken abgerundet und mit kostbaren türkischen Stoffen ausgeschlagen, machte sie einen stattlichen Eindruck; ebenso war die in Verandenform gegenüberliegende, für das Offiziercorps bestimmte Tribüne geschmackvoll in Schwarz und Roth gehalten. Ein leicht und heiter aufgeführtes Triumphthor endlich machte den Schluß der Festbauten der Einzugsstraße. Dieses letzte Thor umrahmte einen umfangreichen, trefflich entworfenen und ausgeführten malerischen Schmuck, bestehend aus der allegorischen Gestalt des Friedens als Mittelbild, und zwei Seitenbildern, welche das empfangende Volk und die heimkehrenden Soldaten vorführten. Das Haupt- und Mittelbild war, nach Angabe des Direktor Dr. J. Hübner unter Mithilfe des Prof. Ehrhardt, von den Ateliersschülern des Ersteren: Brandner, Leineweber, Rudow, Kadner und Raudnitz ausgeführt. Die Seitenbilder ließen die geschickten Hände von Julius Scholz und Julius Grüder erkennen. Als Verfasser der Inschriften ward Julius Hübner uns genannt. Sämmtliche Bilder, die in verhältnißmäßig sehr kurzer Zeit hergestellt wurden, stimmten wirkungsvoll mit der Architektur der Thore zusammen; wobei nicht unerwähnt sein mag, daß die beiden Thore an der Augustusstraße und am Bautzener Platze vom Landbaumeister Kanzler, die königliche Tribüne vom Hofbaumeister Krüger entworfen und die übrigen Bauten und Arrangements durch das Stadtbauamt, unter Angabe und Leitung des Stadtbaudirektors Friedrich ausgeführt worden sind.

Auch in verschiedenen anderen Theilen der Stadt hatte man die Kunst zur Ausschmückung der Plätze, Straßen, Häuser herangezogen. Das hervorragendste Werk darunter war die auf dem Altmarkt errichtete Statue der Germania von Robert Henze. Mit dem viereckigen Postament hatte das Werk eine Höhe von 20 Ellen. Die Germania, in ein schön gefaltetes Gewand gekleidet, war eine kräftige Jungfrau von edeln, großen Formen. Das ruhigen Muthes aufblickende Haupt, von langem Lockenhaar umwallt, trug den Eichenkranz und eine Krone. Ihre Lende war mit dem Schwert umgürtet. Die Linke stützte sich fest auf das mit dem deutschen Aar geschmückte Schild, während die Rechte die lorbeerbekränzte Fahne hoch emporhielt. Aus der ganzen Bewegung der Figur klang der Ausdruck stolzen Siegesbewußtseins. Die Statue war bereits im März, zu der Friedensfeier aufgestellt worden. Als man an die Vorbereitungen zu der Einzugsfeier ging, regte Prof. Dr. Hähnel im Einverständniß mit Henze die Bemalung der Statue nach Art der antiken Polychromie an. Die Ausführung, welche sich in der Hauptsache auf eine möglichst bestimmte Angabe der Lokalfarben beschränkte, wurde mit großer Sorgfalt überwacht und das Resultat der polychromen Behandlung war ein sehr günstiges, welches unsere farbenscheue Zeit wohl zu weiteren Versuchen nach dieser Richtung hin ermuthigen könnte. (S. oben die Abb.)

Noch dürfte an dieser Stelle von einem Gedächtnißthaler Akt zu nehmen sein, welcher, zur Erinnerung an den so ehrenvoll abgeschlossenen Frieden und die daraus hervorgegangene Einigung Deutschlands in der hiesigen k. Münze geprägt worden ist. Auf der Vorderseite befindet sich das Bildniß des Königs Johann von Sachsen; auf der Rückseite ist, anstatt des Wappens, der Genius Deutschlands dargestellt, wie er auf edlem Schlachtroß, das lorbeergeschmückte Banner hochhaltend, mit dem Oelzweige die Brücke beschreitet, welche die bis dahin noch getrennten deutschen Lande verbindet. Die Darstellung, von Prof. Schilling modellirt, ist, wie alle Arbeiten dieses Künstlers, von großer Frische und Anmuth; gravirt ist die Münze, welche in diesen Tagen zur Ausgabe gelangte, von dem hiesigen Münzgraveur Barduleck.

C. C.

Ein Brunnen für Cincinnati.

München, Mitte September.

△ Das Bedeutendste, was uns die letzten Wochen brachten, war die Ausstellung des für Cincinnati bestimmten grandiosen Brunnens, den A. von Kreling erfand, im Vereine mit Ferdinand und Friedrich Miller ausführte, und den dann der Letzteren berühmter Vater in Erz goß.

Von den bayerischen Künstlern unserer Zeit war Conrad Knoll mit seinem lustigen Metzger-Burschen auf dem Fischbrunnen in München der Erste, der den Muth hatte, einen Griff in's Leben des Volkes zu thun, als es galt, ein Kunstwerk zu schaffen, das vor Allem Eigenthum des Volkes sein sollte. Auch Kreling hat in seinem Brunnen für Cincinnati die alte mythologische Welt bei Seite gelassen und hat seine Gruppen aus dem Leben der Gegenwart genommen, aber er ist sich dabei nicht so konsequent geblieben, wie sein Vorgänger Knoll, indem er nebenbei zur Allegorie griff, was jener vermied. Und darin liegt auch die Schwäche der Komposition Kreling's. Seine weibliche Figur auf der Spitze des Baues kann nur als Genius aufgefaßt werden und tritt als solcher in unlösbaren Widerspruch zu den vier rein realistisch gedachten Hauptgruppen.

Der Grundgedanke des Künstlers ist, uns die Segnungen des Wassers in den wohlthätigen Wirkungen des Elementes zur Anschauung zu bringen. Zu diesem Zwecke sind die vier Hauptgruppen geschaffen: ein erschöpfter Greis, von seiner Tochter durch einen kühlen Trunk gelabt; ein Knabe, fröhlich an der sorgsamen Mutter Hand in's Bad eilend; ein Hausvater, auf des brennenden Hauses Dach die Hilfe des rettenden Wassers heischend, und endlich ein kräftiger Landmann, seinem Acker die befruchtende Kraft der Feuchtigkeit zuführend. Wir haben es also überall — denn die vier Reliefs am Sockel bilden in derselben Weise die Wohlthaten und

Wirkungen des Elementes weiter — mit Darstellungen zu thun, welche ganz und gar den Anschauungen der Gegenwart entnommen sind. Nichts von alledem bedeutet blos, alles ist: Schifffahrt und Fischfang, Mühle und Dampfkraft. Die Phantasie des geistvollen Künstlers hat sich an das Wirkliche gehalten und sich damit begnügt, es in idealer Weise zu gestalten. Indem er aber die Spitze seines Baues mit dem weiblichen Genius krönte, verließ er den Boden, auf dem er bisher gestanden und trat in das Gebiet der Allegorie ein, die er bis dahin mit größter Entschiedenheit negirt hatte.

Als vor vierzig Jahren die asiatische Cholera in Frankreich zum erstenmale mit einer Heftigkeit auftrat, die an die Pest gemahnte, da wollte eine Nonne eine Vision gehabt haben. Es sollte ihr die Madonna erschienen sein, auf der Erdkugel stehend, die Arme wie zur Aufnahme Zuflucht Suchender ausgebreitet. Aus der inneren Fläche der Hände aber gingen Strahlenbündel aus, die weitum den Raum erhellten. Als ich vor den Brunnen Kreling's trat, fiel mir jene Madonna ein. Kreling's Wassergenius dürfte nur die Hände etwas sinken lassen, er paßte ebenso gut als die Mutter Gottes jener französischen Nonne. Und in der That hat auch die klerikale Augsburger Postzeitung den Wunsch ausgesprochen, es möchte dem Künstler Gelegenheit gegeben werden, diese Aenderung im christlichen Sinne vorzunehmen.

Ein christlicher Maler mag immerhin eine Madonna malen, deren Händen Strahlenbündel entquellen, das befremdet uns so wenig, wie uns die Strahlenkronen um die Köpfe der Heiligen befremden. Wir stehen eben hier nicht auf dem Boden der Solidarität mit den Anschauungen der Mitwelt, sondern auf dem des Wunderbaren, Unbegreiflichen, das sich der materiellen, körperlichen Faßbarkeit entzieht. Ein anderer Standpunkt aber ist es, den Kreling in seinen vier Hauptgruppen und ebenso vielen Reliefs einnimmt. Schon der Genius an sich erscheint als ein Widerspruch und dieser Widerspruch mit dem Realismus des Hauptgedankens gewinnt noch an Umfang und an Tiefe dadurch, daß der Künstler den Handflächen seines Genius einen Sprühregen entquellen läßt. Wenn in der Roccocozeit Künstler aus den Brüsten von Frauengestalten und den Rachen von Fischen Wasser sprudeln ließen, so mochte dies unter Umständen geschmacklos sein, aber es geschah doch mit Bezug auf die Natur. Gegen die Natur aber verstößt die Darstellung Kreling's, denn die Hand ist kein dazu geeignetes Organ. Dieser Verstoß wird durch die plastische Erscheinung seines Genius noch fühlbarer. Handelte es sich um eine bloße Zeichnung, um eine Ausführung in Grau in Grau, in der das Konkrete der Erscheinung weniger lebendig vorträte, so könnte man sich der Illusion noch eher hingeben.

Was den ganzen Aufbau betrifft, so muß derselbe vollkommen untadelhaft genannt werden: aus einem weiten Bassin von schönfarbigem Syenit, das in vier Vorsprünge auslabet, steigt ein viereckiger Sockel, der wie alles Figürliche aus Erzguß besteht und sich als ein mit Astwerk kannelirter Säulenschaft darstellt, zwischen den oben erwähnten vier Hauptgruppen empor, bildet über diesen eine reiche Blätterkrone und erhebt sich dann säulenartig weiter bis zum Abschluß durch den Genius des Wassers. An den nischenartig abgestumpften Ecken des Sockels sehen wir Mädchen und Knaben beim Schlittschuhlauf und Krebsfang, sich schmückend und dem Summen der Luft in einer Muschel lauschend, während hinwiederum vier Jünglinge, der erste mit einer Schlange kämpfend, der zweite eine Ente haschend, der dritte auf einem Delphin reitend, der vierte sich mit einer Schildkröte beschäftigend, die vier Ausläufer des Bassins zieren. Die vier Jünglinge sind Werke von Ferdinand Miller, die obenerwähnten Reliefs dagegen Arbeiten von Friedrich Miller.

Schließlich wollen wir nicht versäumen, es dankbar anzuerkennen, daß Kreling durch einen Bürger des fernen Westens in die Lage gesetzt wurde, eine Lieblingsidee, welche schon vor zwanzig Jahren im Allgemeinen Gestalt angenommen hatte, nun zur Ausführung zu bringen.

Kunstliteratur.

Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung, gezeichnet und herausgegeben von Franz Schmitz, Architekt; historischer Text von Dr. L. Ennen. Verlag von L. Schwann, Köln und Neuß. 11. und 12. Lieferung.

:: Eben sind die 11. und 12. Lieferung des bedeutenden Prachtwerkes über den Kölner Dom von Franz Schmitz ausgegeben worden. Wie in den früheren, so sind auch in den vorliegenden Lieferungen alle modernen Effekte vermieden, womit in so vielen architektonischen Werken die Gehaltlosigkeit verdeckt wird. Die Darstellung folgt dem Vorbilde der alten deutschen Meister, welche die Formen in festen Linien in der korrektesten Weise zeichneten und die Schattirung nur dann anwandten, wenn sie zum Verständniß der Formen unvermeidlich war. Man sieht es jedem Blatte an, daß die höchste Liebe zur Sache und die größte Fachkenntniß des Herausgebers Hand leitete. Dieselbe Korrektheit, welche wir an den früher erschienenen Lieferungen rühmend anerkannten, zeichnet auch wieder die einzelnen Blätter dieser Lieferungen aus. Bei der Auswahl der einzelnen Grundrisse, Aufrisse, Durchschnitte und Details verfolgt Herr Schmitz einen festen sicheren Plan, und nach seiner Vollendung wird das Ganze für jeden Kunstfreund und Architekten systematisch in die genaueste Kenntniß sämmtlicher Formen des Domes mit Sicherheit einzuführen geeignet sein.

Die vorliegenden Lieferungen enthalten: 1) das Westportal, zweiter und dritter Stock, 2) Entwickelung des nordöstlichen Eckpfeilers und den nördlichen Thurm, erster Stock, 3) Fiale am nordöstlichen Eckpfeiler, erster Stock, 4) Sockel und Kapitäle der Transeptpfeiler, 5) Grundriß vom südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes, zweiter Stock, 6) Durchschnitt des westlichen Haupt-

portals, zweiter und dritter Stock, 7) Grundriß des Nordportals, 8) innere Ansicht der Portalwand der Südseite, 9) Sockel und Kapitäle der Pfeiler in den Schiffen, 10) Querschnitt der Grundrisse.

Mit diesen Lieferungen ist auch die historische Einleitung von Dr. Ennen ausgegeben worden. Es liefert diese Arbeit eine ausführliche Baugeschichte des Kölner Domes von seiner Grundsteinlegung bis zur neuesten Zeit. Vorauf geht ein Exkurs über die Domkirchen, welche vor dem jetzigen gothischen Bau in Köln gestanden haben.

Aus der Baugeschichte sei hier nur der eine Punkt hervorgehoben, daß Ennen gegen die Ausführung Schnaase's die Ansicht aufrecht hält, daß die Zeichnungen für den ganzen Kölner Dom schon im Laufe d. J. 1247 entworfen worden.

E. S. **Eugen Krüger,** der sich durch sein Jagdalbum „Wild und Wald“ als ein trefflicher Darsteller des Thierlebens innerhalb einer stimmungsvollen landschaftlichen Umgebung einen Namen gemacht, ist mit der Herausgabe eines „Landschafts-Albums vom Kriegsschauplatze“ beschäftigt, welches 50 Blätter in lithographischem Farbendruck enthalten soll und in Lieferungen bei H. Brücker in Hamburg erscheint. Die erste Lieferung enthält den Bahnhof von Straßburg, Corny, Donchery, Rezonville und einen Vorposten bei Pfalzburg. Der Künstler hat sich Mühe gegeben, den geringen landschaftlichen Reizen, welche die Lokale im Allgemeinen bieten, durch Zeichnung und Farbenwirkung nachzuhelfen; doch ist es ihm begreiflicher Weise nur zum Theil gelungen, die Anforderungen an die Treue der Terrain-Darstellung mit denen an künstlerische Abrundung zu vereinigen, und es fragt sich, ob einige Vorwürfe, die absolut unmalerisch sind, wie der Straßburger Bahnhof mit seinen zertrümmerten Eisenbahnwagen und Gebäulichkeiten und den öden Flächen dazwischen, nicht lieber der photographischen Reproduktion überlassen bleiben, die den faktischen Zustand der Dinge am Ende doch schlagender vor Augen führt. Viel erfreulicher wirkt das Bild des Oertchens Corny an der Mosel mit einem Fuhrpark als Staffage und des Pfalzburger Vorpostens, bei welch letzterem die Behandlung der Luft mit ihrem schweren Gewölk als Stimmungselement die Darstellung in die künstlerische Sphäre erhebt. Die Reproduktion hat sich leider auf eine zu geringe Scala von Tönen beschränkt. Das Gelbgrün der Wiesenflächen und die gelben Lichter auf einzelnen Baumpartbien haben deshalb nicht die nöthige Dämpfung durch Uebergangstöne erfahren, um naturwahr zu erscheinen. Innerhalb der selbstgewählten Schranken, welche vielleicht der Kostenpunkt bedingte, ist die Leistung des Farbendruckes als Imitation des Aquarells immerhin aller Ehren werth.

Kunstvereine.

T. **Hamburg.** Kürzlich tagte hier die zwölfte Versammlung der „Verbindung für historische Kunst“, deren Vorläufer ein geistreicher Vortag des Herrn Prof Fr. Eggers aus Berlin über „historische Kunst“ in der Aula des Johanneums gewesen war. — Die Verhandlungen fanden im Lokale des Kunst-Vereins, unter Vorsitz des Herrn von Geßler aus Königsberg statt, und dauerten drei Tage. Zunächst wurde dem Hinscheiden des für die Verbindung besonders thätig gewesenen Grafen Franz Thun-Hohenstein ein ehrendes Andenken gewidmet, dann nach der Rechnungs-Ablage wurden die schon bekannten Bilder von Prof. Camphausen: „Uebergang nach Alsen“, und von L'Allemand: „Gefecht bei Oeversee“ unter die Mitglieder verloost; das Erstere fiel an den Kunstverein von Bremen, das Zweite an den Fürsten Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. Das von der Verbindung bestellte, kürzlich vollendete Bild von Prof. P. Thumann in Weimar: „Luther's Trauung“ wurde ausgestellt, und über eine Anzahl neuer Entwürfe, die eingeliefert waren, verhandelt. Die wenigsten entsprachen überhaupt, keines ganz den Ansprüchen der „Verbindung“ und wenn auch die Vorlagen von Ferd. Keller in Carlsruhe, (Allegorie auf 1870/71), Otto Brausewetter in Berlin, (Catilina's Tod) und Hauschild in München, (Christus vor dem Hohenpriester, und Christus und Barnabas vor Pilatus) die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, so daß die Begabung der Künstler lobend betont wurde, so entschloß man sich nach einigen Debatten doch, mit festen Aufträgen an A. v. Werner in Berlin und Prof. F. Pauwels in Weimar zu gehen, um diese Künstler zur Lieferung von selbstständigen historischen Entwürfen aufzufordern. Bei der Unzulänglichkeit der vorliegenden Skizzen bleibt dem Vorstande in der That nichts anderes übrig; denn wenn wir die drei genannten Künstler ausnehmen, so war nirgends ernstes Streben zu erkennen, das der historischen Kunst zum Vortheil gereicht hätte. Das Meiste bewegte sich im historischen Genre von rein moderner Auffassung und des höheren Styles entbehrend; ja man hatte selbst bekannte Illustrationen zu Lied und Oper eingesandt, aus der neuesten Geschichte aber nur sehr Ungenügends geliefert, indem nicht der Charakter der großen Zeit, sondern höchstens die Porträts der Leiter wiedergegeben waren. — Eine Einladung des Königs von Württemberg zur nächsten Versammlung 1873 nach Stuttgart wurde begrüßt, aber dankend abgelehnt, und man beschloß, der großen Ausstellung wegen, im Interesse der Sache, die nächste Zusammenkunft in Wien zu halten.

* **Galerie Gsell.** Die Hoffnung, den künstlerischen Nachlaß Gsell's in seiner Integrität für Wien zu erhalten, ist leider zu Wasser geworden. Man spricht von Anstrengungen, welche die Bewahrung des Ganzen in Form einer Stiftung von dem Hingeschiedenen erzielen sollten; aber sei es nun, daß diese Schritte zu spät geschehen, sei es, daß sie nicht in der erwarteten Form unternommen sind: kurz, daß Testament weiß nichts von einem Legat, sondern überläßt die Verfügung über die Galerie den Erben und diese haben den Kunsthändler Plach, durch dessen Hände die meisten Gegenstände in den Besitz des Verstorbenen gelangt sind, mit der Veräußerung betraut. In welcher Weise der Verkauf vor sich gehen wird, ist noch nicht entschieden. Baron Rothschild in Wien soll für das Ganze ein Angebot gemacht haben; auch spricht man von einem Konsortium, das die Sammlung erwerben wolle; das Ende vom Liede wird wohl sein, daß die Galerie, oder doch die Masse der Kunstgegenstände, vielleicht mit einigen Ausnahmen, zum öffentlichen Aufschlag kommt. Wir werden die Leser selbstverständlich über den weiteren Verlauf der Angelegenheit in genauer Kenntniß erhalten.

Konkurrenzen und Preisverleihungen.

Das Komité für das Goethe-Denkmal in Berlin wendet sich an alle deutschen Bildhauer mit der Aufforderung, sich an der Konkurrenz betheiligen zu wollen. Die Statue wird im Thiergarten an dem zwischen dem Brandenburger Thor und der Lenné-Straße belegenen Promenadenwege errichtet werden. Die Größe der Figur ohne Plinte ist auf acht Fuß Proportion festgesetzt. In Betreff der Stellung, der Tracht rc. ist dem Künstler vollständige Freiheit gelassen. Die Statue soll in Marmor ausgeführt werden. Für die Gesammtkosten des Denkmals können bis zu 30,000 Thaler in Anwendung kommen. Die Größe der Figur ist für die Modelle auf 15 bis 18 rheinländische Zoll (Proportion) angenommen. Die zur Konkurrenz berechtigende Einsendung an das General-Direktions-Bureau der königlichen Museen zu Berlin wird bis zum 1. Mai 1872 unter Angabe des Namens erbeten. Für die drei besten Entwürfe ist eine Prämie von je 40 Friedrichs'dor bestimmt. Die Kosten der Her- und Rücksendung trägt das Komité.

Der belgische Maler Hennebicq erhielt auf der internationalen Ausstellung zu Amsterdam für sein Gemälde „Messalinus vom Volke beschimpft“ die goldene Medaille.

Kunstgeschichtliches.

Ueber einen römischen Altar, welcher beim Ausgraben des Grundes für das neue Theater in Köln gefunden und dem dortigen Museum einverleibt wurde, entnehmen wir der Kölnischen Zeitung folgende Notizen. Der 1′ 9½″ hohe, im Durchmesser 1′ 2″ messende Altar besteht aus Jurakalk. Der hervorspringende Fuß, der Aufsatz und besonders die Reliefs zeugen von Geschick und Kunstfertigkeit. Im Innern zeigt der Altar eine durchgehende runde Höhlung; oben ist er platt, wodurch die Vermuthung, daß er zum wirklichen Brandopfer verwendet worden sei, ausgeschlossen sein dürfte; vielmehr haben wir uns zu denken, daß auf demselben ursprünglich ein Standbild seine Stelle hatte. Rings um den Altar laufen acht durch Säulen von einander getrennte Reliefdarstellungen von nicht schlechter Arbeit, die Figuren ungefähr 10″ hoch; leider sind sie nicht alle gut erhalten. In der an einen Felsen

blättern des Katalogs alsbald lehren. Daß Nummern wie 1099, 1119–21, 1213, 1217, 1218, 1220, 1247, 1299, 1349—1351, 1407, 1408, 1413—1438, 1469 noch über den seltensten Blättern von Rembrandt wie Ostaden rangiren und kaum in dieser Reichhaltigkeit in einem Kataloge des letzten Jahrzehnts zum Verkauf ausgeboten wurden, unterliegt keinem Zweifel.

Also, die Tafel ist reich genug besetzt und auch solche Kunstsammler, deren Geschmack nur schwer zu befriedigen ist, dürften nicht unbefriedigt von dannen ziehen.

Schließlich werden zur Vermeidung von Irrthümern die Sammler gebeten, die Berichtigung der Druckfehler am Schlusse nicht zu übersehen, wobei wir noch hinzufügen, daß sich Nummer 1192 (Coppenol) als die täuschende Kopie ausgewiesen hat.

Die Wiener Kunstauktionen im Winter 1870—71.

Wien, 9. Oktober 1871.

Wir haben wiederholt auf den ungemeinen Aufschwung hingewiesen, welchen im Zusammenhange mit der Blüthe des gesammten Kunstlebens auch der Kunsthandel und speziell das Auktionswesen während der letzten Jahre in Wien genommen haben. Den Beginn dieser neuen Aera bezeichnet die Versteigerung der Arthaber'schen Galerie 1868. Seitdem sind sich die Auktionen in immer dichterem Gedränge gefolgt und die Preise der Kunstwerke, namentlich der Bilder von lebenden Meistern, haben eine fortwährende Steigerung erfahren. In allerjüngster Zeit scheint diese Preiserhöhung auch den Werken alter Meister zu Theil werden zu sollen. Die Erscheinung steht offenbar in erster Linie damit in Zusammenhang, daß die Liebhaber mehr und mehr neben moderneren auch alte Bilder für ihre neu angelegten Sammlungen suchen, ja daß einzelne Kollektionen ausschließlich alter Meister unter Beihülfe tüchtiger, kunstwissenschaftlich gebildeter Experten im Entstehen begriffen sind. Wie wir hören, stehen uns in allernächster Zeit mehrere Versteigerungen alter Bilder von Rang bevor, und zwar beginnt namentlich auch das Ausland, auf die Bedeutung Wiens als Kunstmarkt aufmerksam gemacht, sich mit seinen Offerten hieher zu wenden und das Material für den Wiener Kunstauktionshandel zu liefern. Sollte vollends die Gsell'sche Sammlung, über deren Schicksal wir unten das bisher Bekanntgewordene berichten, wirklich in Wien zum Ausschlag kommen, so dürfte dadurch der Curs der Bilder (und zwar alter wie neuer) wieder eine bedeutende Hausse erfahren.

An der Schwelle der neuen Saison wird den Kunstliebhabern ein kurzer Rückblick auf die Ereignisse des Vorjahres von Interesse sein. Im Laufe der Monate November 1870—Juni 1871 fanden in Wien (von kleineren Versteigerungen abgesehen) 19 Kunstauktionen statt, welche in Summa (das Aufgeld ungerechnet) den Werth von 859,123 fl. eintrugen. Dieses Gesammterträgniß vertheilt sich folgendermaßen:

Nov.	16–17.	Sammlung Amadee in Triest (Aukt. Schwarz)	38,516 fl.
„	21–22.	„ unbekannt. Besitz. („ „)	14,893 „
„	28.	„ „ „ („ „)	23,368 „
Dez.	1–2.	„ „ „ (Miethke u. Wawra)	56,189 „
„	11–12.	Aquarellsammlung (Posonyi)	6,250 „
	14–15.	Mehrere Privatsammlungen (Posonyi)	21,998 „
„	Ende.	Sammlung Schiller in Wien („)	62,058 „
Jan.	23.	„ J. Samuel i. Frankfurt a. M. (Posonyi)	17,305 „
„	Mitte.	„ Graf Brunetti (Plach)	131,017 „
Febr.	3–4.	„ unbekannt. Besitz. (Hollo)	7,452 „
März	8.	„ v. Limbeck und Hirschler (Posonyi)	66,361 „
„	22–24.	„ B. Hauptmann (Plach)	61,356 „
„	27.	„ unbekannt. Besitz. (Kaser)	25,070 „
April	12.	„ Baron Eder und Preier (Plach)	99,819 „
„	24.	„ Adamberger (Posonyi)	60,669 „
„	„	„ Sametkowsky („)	8,237 „
Mai	9–10.	„ unbekannt. Besitz. (Plach)	50,265 „
Juni	1.	„ Kovian (Käser)	62,000 „
„	6. ff.	„ Engert (Miethke und Wawra)	46,000 „

Der höchste Preis, den ein Bild erzielte, wurde dem J. Ruisdael aus dem Esterhazy'schen Privatbesitz zu Theil, welchen Hr. Gsell für 20,000 fl. kaufte. Die nächst hohen Preise für Werke alter Meister wurden erzielt von Tizian (7031 fl.), J. Both (5605 fl.), Breughel (4000 fl.), Francia (3526 fl.). — Von den am besten bezahlten modernen Meistern seien folgende in alphabetischer Ordnung namhaft gemacht: Achenbach, O. (4110 fl.), Alt, Rud., Aquarell (700 fl.), Calame (2103 fl.), Diaz (1015 fl.), Fichel (4025 fl.), Gauermann (3005 fl.), Hamman (850 fl.), Herbsthoffer (1561 fl.), Jettel (1050 fl.), Makart (1620 fl.), Marko (4020 fl.), Pettenkofen (3200 fl.), Schleich, (690 fl.) Ten Kate (2200 fl.), Verboeckhoven (1805 fl.), Voltz, Fr. (1949 fl.) und Willems (4105 fl.).

Z **Berliner Auktions-Bericht.** Bei der am 7. October stattgehabten Auktion alter Gemälde aus dem Nachlasse des Herrn Wilh. Ranke sind im Ganzen gute Preise erzielt worden, ja bei Bildern, die in ihrer Behandlung und Erhaltung auch wirklich den Künstlern entsprachen, dessen Namen sie trugen, sogar sehr gute Preise. Zu diesen letzteren zählen wir:

Katalog Nr.	Künstlernamen.	Kaufpreis Thlr.	Sgr.
18	Bibiena	50.	—
24	v. Loo	57.	—
29	R. Mengs	42.	—
35	Fr. Frank	60.	5.
42	C. Netscher	104.	—
45	L. Cranach	149.	25.
48 u. 49	Courtois	215.	—
55	M. de Vos	50.	5.
63	Hondekoeter	285.	5.
81 u. 82	P. Wouwerman . . .	110.	5.

Bei dieser Gelegenheit können wir uns nicht enthalten eine Bemerkung beizufügen. Kataloge von alten Gemälden haben so ziemlich alle denselben Fehler: daß sie nämlich einen Raffael, Rubens, Tizian und dergleichen Kunstheroen als Urheber von Bildern anführen, die oft von den Genannten nicht einmal die Zeichnung besitzen. Man schiebt die ganze Schuld auf die früheren Besitzer: „Die Namen der Künstler sind beibehalten, wie sie der frühere Besitzer bestimmte". Indem man aber so fortfährt, gibt man den künftigen Besitzern derselben nur Anleitung zu dem gleichen Verfahren; als ob jedes Bild unumgänglich seinen Namen haben müßte. Wäre

es nicht angemessener, daß Bilder unbekannter Meister auch als solche aufgeführt würden, und wäre es nicht der Kunst würdiger, wenn ein unbekanntes, aber schönes Gemälde mit 300 Thlr. wegginge, als wenn jetzt ein sogenannter Raffael oder Correggio mit 10 Sgr. losgeschlagen wird? Denn man glaube ja nicht, daß der Name allein das Publikum anzieht! Dieses weist stets solche Marktschreierei zurück. Da Hr. Lepke, wie die Erfolge zeigen, einem solchen Verfahren fern steht, wird er unseren Wink nicht mißverstehen.

Hamburg. Vor wenigen Tagen kam hier eine ziemlich berüchtigte große Gemälde-Sammlung des verstorbenen C. M. Sauerland aus Altona zur Versteigerung. Der Eigner hatte es nicht lassen können, die meisten Bilder zu übermalen, und alle, oft die schlechtesten, mit ganz beliebigen großen Namen zu versehen, was man übrigens dem von Haenbcke redigirten Katalog nicht nachsagen kann. Das Vorurtheil war indessen ein ungewöhnlich großes, und erst als man unter den Hunderten von Bildern einzelne gute, reine Werke entdeckte, nahm das Interesse etwas zu. Auch unter den Büchern waren einige werthvolle Werke. Nagler's Lexikon erzielte 68 Thlr. Man schätzt, daß die Ausgaben des früheren Eigners für seine Sammlungen 35,000 Thlr. betrugen, welche schwerlich auch nur zur kleineren Hälfte wieder erzielt wurden.

* **Wiener Kunstauktionen.** Unter den Versteigerungen der beginnenden Saison dürfte voraussichtlich die Auktion des Koller'schen Nachlasses eine der interessantesten werden. Die Sammlung umfaßt außer werthvollen Bildern alter und neuer Meister eine reiche Auswahl von Handzeichnungen, Stichen und Radirungen, unter letzteren z. B. die Rembrandt'schen Landschaften in Drucken vorzüglicher Qualität. Der von Hrn. Posonyi gearbeitete Katalog soll demnächst erscheinen. — Die Herren Miethke & Wawra bringen u. A. eine zweite Folge von Bildern aus der Sammlung Mecklenburg zur Versteigerung; die erste Abtheilung wurde bekanntlich vor mehreren Jahren in Paris verkauft.

* **Otto Mündler's Hinterlassenschaft** an Bildern und sonstigen Kunstgegenständen kommt am 27. bis 29. November d. J. in Paris zur Versteigerung. Näheres, sobald der Katalog erschienen sein wird. — Ueber die Auktion der Bücher, Kupferstiche, Handzeichnungen und Photographien haben die Erben noch keinen Entschluß gefaßt. Doch wird dieselbe wahrscheinlich in Leipzig stattfinden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auktions- und Lagerkataloge.

E. A. Fleischmann's Buchhandlung in **München.** Auktion am 20. October. Originalwerke moderner deutscher Künstler. I. Oelgemälde 271 Nummern. II. Aquarelle, Cartons und Handzeichnungen 41 Nummern. III. Stiche und Photographien 56 Nummern. IV. Sculpturen 30 Nummern und 3 Glasgemälde.

M. Kuppitsch Wwe. in **Wien.** Auktion 16. November. Sammlung eines Wiener Kunstfreundes. Originalzeichnungen und Aquarellen. I. Alte Meister 505 Nummern II. Moderne Meister 951. III. Nachträge und Anhang 162 Nummern.

Montmorillon'sche Kunsthandlung in **München.** Auktion 25 Oktober. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Kunstbücher etc. I. Grabstichel- und andere Blätter neuerer Meister 506 Nummern. II. Radirungen und Stiche älterer Meister 338 Nummern. III. Alte Holzschnitte 123 Nummern. IV. Zeichnungen und Aquarellen alter und neuer Meister 370 Nummern. V. Kunstbücher 35 Nummern.

Rudolph Lepke in **Berlin.** Auktion 24. Oktober. Kupferstiche, Radirungen, Kunstbücher, hinterlassene Sammlung des Herrn von W., und ein Kunstlager aus Grabstichelblättern, meist Drucken vor der Schrift, bestehend. Alte und neuere Stecher 1334 Nummern, Handzeichnungen, Aquarellen, Skizzen, darunter zwei Cartons von *P. v. Cornelius*, 16 Nummern, Kunstbücher, Galleriewerke, Convolute 94 Nummern.

Kirchhoff & Wigand in **Leipzig:** Lagerkatalog. No. 321. Kunstgeschichte und Kunstarchäologie 143 Nummern. Incunabeln, ältere Holzschnitte, und Kupferwerke, neuere illustrirte und Porträtwerke 122 Nummern.

Bücher.

Holzer, Heinr. Der Hildesheimer antike Silberfund. Mit 13 lithogr. Tafeln. 107. S. gr. 8. Hildesheim, Gerstenberg.

Jansen, Alb. Die Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden bewiesen von A. J. 31 S. kl. 8. Dresden, Schönfeld's Buchh.

Ravestein, Musée de R. Catalogue descriptif par E. de Meester de R. I. Band. 572 u. VIII S. gr. 4. Brüssel, Muquardt.

Der erste Band enthält die egyptische Abtheilung der R.'schen Sammlung, antike Vasen und Terrakotten, Geräthschaften und Statuetten aus Bronze, Dreifüße, Leuchter, Spiegel.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe. I. Abth. Nürnberg, herausg. von A. Ortwein. 1. u. 2 Heft. fol. Leipzig, Seemann.

Erscheint in zwanglosen Heften zu 10 Blatt. Das ganze Werk soll 100 — 150 Hefte à 24 Sgr. umfassen.

Katalog der Holbein-Ausstellung zu Dresden. 15. August bis 15. October 1871. Zweite Auflage, III. u. 54. S. kl. 8. Dresden, G. Schönfeld's Buchhandlung. (R. v. Zahn).

Shakspeare galerie. 3. Lieferung. 1. Hamlet mit den Todtengräbern, Stich von *Goldberg* nach *Pecht*, 2. Oberon und die schlafende Titania, Stich von demselben nach Schwörer. 3. Was ihr wollt (Duellscene) Stich von *Bankel* nach *H. Hofmann.* Mit Text von P. Pecht. hoch. 4. Leipzig, Brockhaus.

Turnbuch, das deutsche, neu herausgegeben von *Karl Wassmannsdorf* mit Ergänzungen aus Handschriften und siebzehn Bildern. XIV und 89. Seiten gr. 8. Heidelberg, K. Groos.

Enthält einen Facsimile-Abdruck des ersten deutschen Ringbüchleins (um 1500), Ergänzungen aus einer Fechthandschrift des 16. Jahrh., 17. Ringübungen aus Dürer's Fechthandschrift v. J. 1512 und das Ringen im Grüblein aus einer Fechthandschrift des 16. Jahrh.

Kunstblätter.

Dieffenbach, A, Jägerlatein, gest. von A. Fleischmann. gr. qu. fol. Wiesbaden, Feller & Gecks.

Dürer, Albr. Die vier Apostel (Johannes u. Petrus, Paulus u. Marcus) nach dem Originale in der Pinakothek gemalt von J. Herterich, in photogr. Lichtdruck. 2 Blatt gr. schmal fol. München, Piloty & Löhle.

Album moderner Meister. I. Serie, Blatt 13 — 25. Photographien nach Gemälden von Mali, Morgenstern, Pecht, Rögge, Stademann, Wendlin, Wörndle. kl. fol. u. kl. qu. fol. München, F. Finsterlin.

Rembrandt-Album. 59 Blatt Photographien nach Rembrandt's vorzüglichsten Radirungen. kl. fol. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Berichtigung. Auf Sp. 16 d. Nr. (Berliner Auktionsbericht) ist der Preis des M. de Vos in 90 Thlr. zu ändern.

Inserate.

[2]

Kunst-Auktion in Wien.

Am 16. November d. J. und die folgenden Tage wird die bedeutende Sammlung eines Wiener Kunstfreundes, bestehend aus

Original-Handzeichnungen u. Aquarellen

berühmter Meister aller Zeiten und Schulen

öffentlich versteigert.

Der circa 1700 Nummern enthaltende Katalog ist von **M. Kuppitsch Wwe.** (R. Schmidt), Weihburggasse Nr. 17 in **Wien**, sowie durch alle Kunsthandlungen zu beziehen.

[illegible] der [illegible] Blätter der Sammlung sind gegenwärtig im Künstlerhause in Wien [illegible]

Kaulbach's weltberühmte Compositionen.

[3] **In meisterhaften Stichen.**

Bildgrösse: [illegible] Ctm. Höhe zu 64 Ctm. Breite. Papiergrösse: 85 Ctm. Höhe zu 100 Ctm. Breite.

DER BABELTHURM.
HOMER UND DIE GRIECHEN.
DIE ZERSTÖRUNG VON JERUSALEM.
DIE HUNNENSCHLACHT.
DIE KREUZFAHRER VOR JERUSALEM.
DAS ZEITALTER DER REFORMATION.

Preise: für Drucke
a) mit der Schrift 12 Thlr.
b) mit der Schrift chines. 15 Thlr.
c) vor der Schrift 18 Thlr.
d) vor der Schrift chines. 24 Thlr.
e) Erste (Künstler) Drucke chines. 30 Thlr.

Obige 6 Blatt zusammen. Ausgabe **a.** 63 Thlr.; — **b.** 78¾ Thlr.; — **c.** 94½ Thlr.; — **d.** 126 Thlr.; — **e.** 157½ Thlr.

In vortrefflichen Photographien nach obigen Stichen, Bildgrösse 27 Ctm. Höhe zu 33 Ctm. Breite, 3 Thlr. pro Stück und bei gleichzeitiger Abnahme der 6 Blatt **15 Thlr. 15 Sgr.** — In Stichen kleinen Formats à 1 Thlr. pr. Blatt.

In allen Buch- und Kunsthandlungen. Berlin: **Alexander Duncker.**

Im unterzeichneten Verlage erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Umrisse zu Bürgers Balladen

[4] erfunden und gestochen von

Moritz Retzsch.

Neue Auflage. 15 Blatt.

Mit Bürgers Text und Erläuterungen, biographischen und kunstgeschichtlichen Notizen

herausgegeben von

L. Hermann.

In 1 Band elegant cartonnirt. gr. Imp. Quart. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

In [illegible] Format und gleich eleganter Ausstattung erschien [illegible] dritter Ausgabe:

Umrisse

zu Shakespeare's dramatischen Werken

von

Moritz Retzsch.

100 Platten

[illegible] von C. A. Böttiger, v. Miltitz und Prof. Ulrici.
In einem Band eleg. geb. mit farbigem Umschlag. gr. Imp.-Quer-4.
Preis 6 Thlr. 20 Sgr.

Ferner in besonderer Ausgabe mit englischem Text unter dem Titel:

Outlines to Shakespeare

by

Moritz Retzsch.

100 Plates with explanations.

In einem Band eleg. geb. mit farbigem Umschlag gr. Imp.-Quer-4.
Preis 6 Thlr. 20 Ngr.

Leipzig, Oktober 1871.

Ernst Fleischer.

[5] **Karlsruhe.**

Großh. bad. Kunstschule zu Karlsruhe.

Das Schuljahr beginnt am 1. Oktober. Der Unterricht umfaßt: 1) **Elementarklasse**: Zeichnen nach Vorlagen (abwechselnd geleitet von sämmtlichen Lehrern); 2) **Antikenklasse**: Zeichnen nach Gyps (Büsten und Statuen), Proportionslehre, Anatomie, Perspektive und Schattenlehre; 3) **Malklasse**: Zeichnen und Malen nach lebendem Modell, Aktmodellzeichnen (letzteres abwechselnd geleitet von sämmtlichen Lehrern; 4) **Fachschulen**: Bildhauerei, Historienmalerei, Genremalerei, Landschaftmalerei, Aetzen und Radiren.

Lehrkräfte:

Herr **Des Coudres, L.**, Professor, Historienmaler;
„ **Gude, H.**, Professor, Landschaftsmaler;
„ **Keller, F.**, Lehrer, Historienmaler;
„ **Riefstahl, W.**, Professor, Genremaler;
„ **Steinhäuser, C.**, Professor, Bildhauer;
„ **Schick, C.**, Lehrer, Historienmaler;
„ **Vollweider, J.**, Inspektor, Landschaftsmaler;
„ **Willmann, E.**, Professor, Kupferstecher.

Karlsruhe, den 15. September 1871.

Der Vorstand.

W. Adolf & Co.

(H. Hengst)

in Berlin 58. Unter den Linden,

empfehlen ihren **„Allgemeinen Journal-Lesezirkel"**, der 410 Zeitschriften aller Kultursprachen enthält und sich über alle Wissenschaften verbreitet. Die Auswahl der Journale steht völlig frei und werden dieselben nach auswärts in Mappen und unter Kreuzband gesandt. Billigster Verkauf gelesener Zeitschriften. Prospekte gratis. [6]

In unterzeichnetem Verlage erschien:

Der menschliche Schmuck

Ein Beitrag zur Bildung des Geschmacks in häuslichen und gewerblichen Kreisen

[7] von

J. Matthias,

Lehrer an der königl. Gewerbeschule zu Liegnitz.

Mit 16 Tafeln Abbildungen.

1871. broch. 2⅔ Thlr. Eleg in Lwd. geb. 3⅙ Thlr.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verlag von

Max Cohn in Liegnitz.

[8] Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DIE MEISTERWERKE DER KIRCHENBAUKUNST.

Eine Darstellung
der Geschichte des christlichen Kirchenbaues durch ihre hauptsächlichsten Denkmäler.

Von

Dr. Carl F. A. von Lützow.

Zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 29 Holzschnitten auf Einzelblättern.

1871. 29 Bogen gr. Lex. 8. geh. 2⅓ Thlr.; fein geb. mit Goldschn. 3 Thlr.

Reichverzierte **Einband-Decken** zu diesem Prachtwerke sind à 15 Sgr. durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Der Vorstand des Lokal=Komité's der deutschen Kunstgenossenschaft zu Kassel

beehrt sich zur Kenntniß der Künstler zu bringen, daß das von der Kasseler Kunstgenossenschaft, gemeinschaftlich mit den hiesigen Kunstvereinen auf Aktien gegründete Kunstausstellungs-Gebäude im November d. J. eröffnet und seiner Bestimmung übergeben werden wird. Dasselbe, im vornehmsten Theile der Stadt gelegen, im Renaissance-Styl erbaut, enthält neben schönen, gutbeleuchteten Räumlichkeiten für die permanente Gemälde=Ausstellung, einen fast 70 Fuß langen, entsprechend hohen Saal mit Oberlicht für die größeren Ausstellungen des Kunstvereins und ein würdig ausgestattetes Lokal für die gesellige Vereinigung der Künstler. Das Souterrain ist zu einer feinen Restauration eingerichtet.

Indem nun die Kasseler Künstler vor der Erfüllung eines jahrelang gehegten Wunsches stehen, und ihre Ausdauer in Verfolgung des schönen Zieles belohnt sehen, laden Sie die deutschen Kunstgenossen freundlichst ein, dem neuen Hause die wahre Weihe zu geben, dadurch, daß sie die Erzeugnisse ihres Fleißes zur Ausstellung in demselben hierhersenden.

Die Werke der Malerei und Skulptur finden in den freundlichen, im edelsten Style dekorirten Räumen eine ihrer würdige Aufstellung.

Wie die Vereinigung der deutschen Künstler zu einer großen nationalen Genossenschaft den Impuls zu unserm Unternehmen gab, so hoffen und erwarten wir, daß unsere Genossen im ganzen Vaterlande das neue Haus unter ihre Obhut nehmen werden und ihm das Beste anvertrauen, was ihr Genius erschafft, Alles zur Ehre deutscher Kunst!

Der Vorstand der Kasseler Kunstgenossenschaft:
Louis Katzenstein.

[9]



Garde du Corps-Ehrenposten bei der Kaiser-Proclamation. (Porträt.)

[10] Hermann Fechner's

Geschichte des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/1871.

Mit Illustrationen von W. Camphausen, Wilh. Diez, A. von Werner u. A.

Mit Karten und Plänen in Stich und Farbendruck

in circa 15 Lieferungen à 5 Sgr. oder circa 5 Abtheilungen à 15 Sgr.

wird Anfangs Oktober vollständig erschienen sein. Der Subscriptionspreis erlischt alsdann.

Die Presse nennt einstimmig dies Werk ein gediegenes, die Illustration eine meisterhafte, die Ausstattung eine vorzügliche. Der Erfolg des Werkes ist ein durchschlagender, denn alltäglich vermehrt sich die ohnehin schon außerordentliche Zahl der Subscribenten.

Berlin.

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Münchener Kunst=Auktion.

Mittwoch, den 25. Oktober 1871 und folgende Tage wird durch die Unterzeichnete eine bedeutende Sammlung von **Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Zeichnungen und Büchern,** darunter besonders **werthvolle Grabstichelblätter** öffentlich versteigert. Der Katalog ist direkt und gratis zu beziehen.

Die bereits angekündigte **Antiquitäten=Auktion** findet am **17. Oktober** d. J. statt. [11]

Die **Montmorillon**'sche
Kunsthandlung u. Auktions=Anstalt.

So eben erschien bei **E. A. Seemann** in Leipzig:

Deutsche Renaissance.

I. Abtheilung: **Nürnberg.**

Herausgegeben von

[12] Prof. **A. Ortwein.**

Zweites Heft.

Inhalt: Kamin aus dem Rupprecht'schen Hause (Doppelblatt); Hof im Funck'schen Hause; Schrank vom J. 1541; Kronleuchter; Thonplatte eines Ofens im Heubeck'schen Hause; Kapitäle aus dem Rupprecht'schen Hause; Pilasterfüllungen ebendaher; Silberner Pokal aus der städt. Sammlung; Bronzerelief vom Creuzfelder'schen Begräbnissplatze.

Preis des Heftes 24 Sgr.

Die Cultur der Renaissance in Italien.

Ein Versuch
von [13]

Jakob Burckhardt.

Zweite durchgesehene Auflage.

1869.

broch. 2¼ Thlr.; eleg. in Halbfrzb. 2¾ Thlr.

An den deutschen Kunsthandel.

Die seit den letzten Jahren fortdauernd im Steigen begriffene Bedeutung des deutschen Kunstmarktes, welche in der Neubildung zahlreicher Liebhaber-Kabinette, namentlich in Wien, Berlin und anderen Grossstädten, sowie in dem mit Erfolg hervortretenden Bestreben, den Handel mit Werken alter Meister und Kuriositäten von dem Pariser Monopol zu emancipiren, begründet ist, hat immer mehr das Bedürfniss eines den gesammten Interessen des deutschen Kunsthandels dienenden

Central-Organs

zu Tage treten lassen. — Frankreich besitzt ein solches Organ bekanntlich in der mit der *Gazette des Beaux Arts* verbundenen *Chronique des Arts et de la Curisiosité*, deren Ankündigungen, da sie direkt in die Hände aller Liebhaber gelangen, alle weiteren Anzeigen in politischen Tagesblättern überflüssig erscheinen lassen.

Dass es bisher nicht gelungen, für den deutschen Kunsthandel ein Centralorgan ähnlicher Art zu beschaffen, mag zum Theil in dem Mangel eines Centralmarktes, wie ihn Paris für Frankreich darstellt, seine Ursache haben. Und doch ist die mit der politischen Entwickelung zusammenhängende Vielheit der Kunsthandelsplätze Deutschlands kein absolutes Hinderniss zur Beschaffung eines gemeinsamen Anzeigeblattes, sobald der ernstliche Wille der Interessenten der Verwirklichung des Gedankens den nöthigen Vorschub leistet.

Es liegt sehr nahe, diesen Gedanken in Deutschland an das in nahezu 2000 Exemplaren verbreitete, in die Hände aller Kunstfreunde und Liebhaber gelangende *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst „Kunstchronik"* anzuknüpfen und dort alle Anzeigen und Berichte über bevorstehende und stattgefundene Versteigerungen, Einzelverkäufe und Wander-Ausstellungen hervorragender Kunstwerke, neuerscheinende Kunstblätter etc. zu concentriren.

Nachdem nun eine Anzahl achtungswerther Firmen, die unten verzeichnet sind, sich bereit erklärt haben eine Erweiterung genannter „Kunstchronik" durch eine Extra-Beilage oder Abtheilung unter dem Titel:

Berichte vom Kunstmarkt

durch Anzeigen und Berichte zu unterstützen, wenden sich die Unterzeichneten an den deutschen Kunsthandel im Allgemeinen, mit der Bitte, dem beabsichtigten Unternehmen seine Gunst und Theilnahme entgegen zu bringen und dadurch mit dem Gesammtinteresse auch das Interesse jedes Einzelnen zu fördern.

Leipzig im September 1871. **Verlag und Redaction der Zeitschrift für bildende Kunst.**

PROGRAMM

des Annexes zur „Kunstchronik" unter der Rubrik: Berichte vom Kunstmarkt.

I. Redaktioneller-Theil.

1) Bevorstehende Kunstauktionen mit kurzer Angabe der wichtigeren und interessanteren Gegenstände der Versteigerung.
2) Verzeichniss der neu erschienenen Auktions- und antiquarischen Lagerkataloge, welche ausschliesslich oder doch im Wesentlichen Kunstblätter und Kunstbücher enthalten.
3) Preislisten der stattgefundenen Auktionen; Notizen über den [illegible] Kunstmarkt.
4) Besprechung kunsthändlerischer Angelegenheiten, Verkehrs- und Rechtsfragen; Miscellen.

II. Inseraten-Theil.

Berechnung der in drei Spalten geordneten Inserate mit 2 Ngr. für die einspaltige Petitzeile, bei einem Gesammtbetrage von 10 Thlr. pro anno 25% Rabatt.

Besondere Bemerkungen.

ad. 1) Katalogtitel nebst Bemerkungen sind, für den Druck redigirt, von den betreffenden Kunsthandlungen selbst rechtzeitig, womöglich vier Wochen vor dem Auktionstermine einzusenden.

ad. 2) Einsendung wird unter Band erbeten.

ad. 3) Der Satz und Druk der Preislisten wird den Auftraggebern zum Selbstkostenpreis mit 1 Thlr. pro Spalte berechnet. Die Listen sind nach stattgehabter Auktion einzusenden. Extraabzüge der betreffenden Nummer werden mit 2 Thlr. pro 100 berechnet, müssen aber bei Einsendung der Preisliste bestellt werden. Welche Ausdehnung jeder Betheiligte diesen Listen, ob vollständig oder im Auszuge, geben will, bleibt dem eigenen Ermessen überlassen, doch ist wünschenswerth, dass die Werke von grösserem Interesse und seltener Kunstblättere vollständig und genau verzeichnet werden.

Mit vorstehendem Vorschlage nebst Programm erklären sich einverstanden

Amsler & Ruthardt, L. Sachse jr., Rud. Lepke in Berlin.
J. M. Heberle (H. Lempertz) in Cöln.
J. A. Montmorillon (Jos. Maillinger) in München.
Miethke & Wawra, G. Plach, A. Posonyi, P. Kaeser in Wien.
[14] **C. G. Boerner** (Rud. Weigel's Kunsthandlung) in Leipzig.

☛ Probenummern dieses Blattes zur Verbreitung an Kunstfreunde werden von der Verlagshandlung gratis abgegeben.

Nr. 2 der Kunst-Chronik wird Freitag den 3. November ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

3. November



Nr. 2.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Deutsche Renaissance.*)

So scheint denn endlich der „lange Winter unseres Mißvergnügens" an den Werken der „Zopfzeit", wie man früher alle Kunst vom 16. bis 18. Jahrhundert kurzweg zu nennen pflegte, dem „glorreichen Sommer" allgemeiner Gunst gewichen zu sein! Die Renaissance, die wir in Italien und Frankreich verehren und lieben lernten, gewinnt jetzt auch im Gewande der Heimath unser Herz. Die Wissenschaft beginnt, ihren Ursprung und die Geschichte ihrer Entwickelung auf deutschem Boden zu erforschen; ein reger Sammeleifer bemächtigt sich aller ihrer, früher so mißachteten Ueberreste. Vor Decennien schon zogen Maler und malerisch Gesinnte den säulengeschmückten Eichenschrank, den Kronleuchter mit zierlichen Messingranken, die sanfte Pracht der Gobelins und den würdigen Schenktisch mit Humpen und Venetianer Gläsern aus dem Gerümpel der Trödler wieder an's Licht hervor. Jetzt gehört es nachgerade zum guten Ton, dergleichen Altväter-Hausrath sein Eigenthum nennen zu können. Eine willfährige Fabrikation hat sich in's Mittel gelegt: sie fälscht oder „imitirt" Pokale, Dosen, Leuchter, Gläser und macht aus einem alten geduldigen Renaissance-Möbel durch „Restauration" deren sechs oder sieben. Erst viel später, wie bei allen von innen heraus erfolgenden Revolutionen, erstreckte sich diese Geschmacksumwälzung auch auf die architektonische Dekoration, und am allerletzten auf das Haus selbst. Heute begnügt man sich nicht mehr damit, alte Bilder und Geräthe in modern tapezierten Räumen unterzubringen. Der Grundsatz: daß das wahre Kunstwerk mit seinem Rahmen zugleich auf die Welt komme, gewinnt wieder Anerkennung. Die Kunst soll nicht wie ein glänzender Flitter an der Prosa des Lebens äußerlich haften, sondern dasselbe durchdringen, in seiner Gesammterscheinung schmücken und veredeln. Die Rückkehr zu farbiger Ausstattung der Innenräume hängt mit dieser Anschauung zusammen; denn die Farbe ist das vorwiegend konziliante Element im Reiche der bildenden Künste. Im Verein mit dem Golde wirkt sie Wunder der Harmonie: was unsre heutigen Dekorateure wieder einzusehen beginnen.

Den Bestrebungen, welche diesem Drange der Zeit aus den Schatzkammern der Kunst vergangener Jahrhunderte neuen Nahrungsstoff zuführen wollen, schließt sich auch das unten bezeichnete Unternehmen an. Es soll ein Sammelwerk von Denkmälern Deutscher Renaissance sein, und zwar in jenem umfassenden Sinne, wonach nicht nur die eigentliche Architektur, sondern außerdem vorzugsweise das architektonische Detail, die Ausstattung der Wohnräume, wenigstens das größere Mobiliar mit in den Kreis der Darstellung hineingezogen werden. Gegenstände der Kleinkunst, namentlich der Metallotechnik, sind, wenn nicht gerade ausgeschlossen, doch nur ausnahmsweise zur Publikation bestimmt, da sie einerseits den Umfang des Werkes allzusehr ausdehnen würden, andererseits durch autographischen Umdruck von Federzeichnungen, welcher das ausschließliche Reproduktonsmittel des Werkes bilden soll, kaum entsprechend herzustellen sind.

Die autographirte Federzeichnung hat allerdings auch für die Wiedergabe des architektonischen Details und der sonstigen Dekoration feinerer Art ihre starken Schatten-

*) Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen. Erste Abtheilung: Nürnberg, autographirt und herausgegeben von A. Ortwein. 1. u. 2. Heft. Leipzig, Seemann. 1871. Fol.

setzen. Sie verleitet zu einer gewissen derben Sprechweise, die manche zart angelegte Individualität gar nicht aufkommen läßt. Es wäre daher keineswegs wünschenswerth, wenn es sich um eine Publikation größten Styls handelte, wie sie den klassischen Denkmälern Griechenlands und Italiens in Frankreich und England öfter zu Theil geworden ist, und wie wir sie von der Deutschen Reichsregierung der Gegenwart oder der nächsten Zukunft doch nun wohl auch einmal erwarten dürfen. Hier haben wir ein Privatunternehmen vor uns, das durch das Zusammenstehen einer Anzahl von Künstlern mit dem Verleger unter manchen Opfern in's Leben gerufen ist und zur ersten Ausfüllung einer seit Jahren empfundenen Lücke dienen soll. Hier gilt es, in kurzer Zeit zu einer möglichst vollständigen Uebersicht zu gelangen und das Gesammelte leicht und bequem in allgemeine Zirkulation zu setzen. Welche Dimensionen das Werk annehmen wird, kann man nach der Anlage der ersten Abtheilung, welche nur Denkmäler aus Nürnberg enthalten wird, ungefähr ermessen. Es sind für Nürnberg allein 10–12 Hefte, durchschnittlich mit 10 Tafeln und kurzem Text, bestimmt; das Ganze dürfte daher mit tausend Tafeln wohl kaum zu groß angeschlagen sein, wenn alle Hauptwerke der Deutschen Renaissance von den Alpen bis an's Meer berücksichtigt werden sollen. Wir wünschen dem nationalen Unternehmen einen rüstigen Fortgang, um dies hohe Ziel in nicht allzu ferner Zeit zu erreichen; und dazu vor Allem recht zahlreiche Mitarbeiter aus den Reihen unserer Architekten, welche der Verleger zu allseitiger Unterstützung durch einzusendende künstlerische Beiträge auffordert. Dieser Aufforderung ist bereits mehrseitig entsprochen worden. Die Bearbeitung der Denkmäler Augsburgs hat Hr. Baurath Leybold daselbst übernommen, die der Denkmäler Landshuts Hr. Dr. Gehring daselbst. Für Rothenburg a. d. T. ist Hr. Georg Graef, Zeichenlehrer der dortigen Gewerbeschule, für Köln Herr Stadtbaumeister Raschdorff als Mitarbeiter eingetreten.

Von der ersten Abtheilung, deren Bearbeitung Prof. A. Ortwein in Nürnberg übernommen hat, liegen uns bisher zwei Hefte vor. In bunter Folge bieten uns dieselben Werke der Architektur, dekorative Details, häusliche Ausstattungsstücke, Eisenarbeiten, Werke der Bronzetechnik und der Goldschmiedekunst. Es war offenbar die Absicht, in dieser Ouvertüre den Themenreichthum des Ganzen vorweg anzudeuten und die Darstellungsweise an der Vorführung von Werken verschiedenartiger Technik zu erproben. Leider wird uns auch der weitere Verlauf der Publikation wohl noch häufig durch die Mannigfaltigkeit des Dargebotenen für dessen Stückhaftigkeit entschädigen müssen. Denn schon das Schaffen unsrer nächsten Altvordern liegt ja als Torso, zerschlagen und verschleppt, in der Welt umher, und erst der langen Arbeit der Forschung wird es gelingen, die Trümmer der verlorenen Schönheit zu einem idealen Bilde wieder zusammen zu fügen. Aber um so dringender sei deßhalb an sämmtliche Mitherausgeber die Bitte gerichtet, uns das Wenige, was ganz erhalten ist, auch ganz und im Zusammenhange vorzuführen, und wo es die Umstände nur irgend gestatten, die Denkmäler einer bestimmten Gattung oder lokalen Stylschattirung bei einander zu lassen und durch vergleichende Zusammenstellung übersichtlicher zu machen. Sonst laufen wir Gefahr, daß die Sammlung, während sie unsre Kenntniß erweitert, den Sinn verwirrt und in den Händen des Praktikers zu jener unhistorischen Stylvermischung führt, vor welcher wir durch das Studium des Alten uns gerade schützen wollen. Jedenfalls wird es gut sein, im Text an geeigneter Stelle zusammenfassende Bemerkungen allgemeiner Art, Charakteristiken bestimmter Baugruppen, lokaler Stylunterschiede, historischer Entwickelungen einzelner Zweige der Kunst einzufügen, wie dies Ortwein z. B. bei Erläuterung der Gangarkaden des Funk'schen Hauses zu Nürnberg (zu Bl. 7) gethan hat. Register, in denen das örtlich Zusammengehörige, das im Werke oft in verschiedenen Heften getrennt vorliegen wird (z. B. das eben erwähnte Funk'sche Haus auf Bl. 7 u. 13), sich beisammen findet, dürfen selbstverständlich nicht fehlen; und nicht minder wünschenswerth würden übersichtliche Einleitungen zu jeder Abtheilung sein, — und zwar ausführlichere, als sie der Verfasser im ersten Heft uns bietet, — welche von jeder Stadt oder Landschaft ein kunstgeschichtliches Bild gäben und wo möglich auch die Punkte andeuteten, an welchen sich der Zusammenhang dieses Einzelbildes mit dem Gesammtverlaufe der Kunstgeschichte deutlich erkennen läßt. Um hierfür aus den vorliegenden Blättern ein Beispiel anzuführen: so weisen die Pilasterfüllungen an der Thür vom Rupprecht'schen Hause in der Hirschelgasse (Bl. 3.) in den Motiven ihrer Dekoration und in den in ihre Mitte eingelassenen Scheiben offenbar auf lombardisch-venetianische Muster hin, während die Bekrönung einen selbständigeren Charakter zeigt. Der Verfasser hat es zwar nicht verabsäumt, auf das Verhältniß der Nürnberger Dekorateure zu Italien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Einleitung hinzudeuten, ohne dasselbe jedoch bei dem einzelnen Falle specieller zu erläutern. Wir meinen aber, gerade eine solche genaue Detailbetrachtung und Vergleichung müßte zur richtigen Erkenntniß des Wesens der deutschen Renaissance führen.

An häuslichen Ausstattungsgegenständen bringt uns das Werk auf Bl. 6 (die Nr. ist im Text mit 4 vertauscht) in dem Ofen aus dem Heubeck'schen Hause ein Prachtstück jener Töpferei, die in W. Lübke's geistvollem Aufsatz über die alten Oefen der Schweiz (neuerdings abgedruckt in dessen kunsthistorischen Studien, S. 261 ff.) eine so treffliche Würdigung erfahren hat; ferner auf Bl. 4 einen mit

Säulenwerk und Muschelnischen verzierten Schrank, an den sich auf Bl. 14 ein ähnlicher „Ghalter" von älterem Gepräge mit schönem geschnitztem Zierrath anschließt; an kunstreichem Geräth auf Bl. 9. den vermuthlich aus Jamnitzer's Werkstatt stammenden, vormals Hertel'schen Silberbecher in der städtischen Sammlung und auf Bl. 19 einen getriebenen Silberbecher derselben Sammlung, der sich durch seine, die Gestalt eines Fingerhuts nachahmende, Grundform und die am Rande stehenden Verse als Zunftbecher des ehrsamen Schneidergewerks kundgiebt:

„Heinrich Georg, und Jeronimus, Gewandschneider gebrueder Onvendrus, Das Schneiderhandwerk hie verehrn, Mit diesem Geschirr Freundschaft zu mehrn." ꝛc.

Doch auf Details einzugehen, wird später noch Zeit genug sein. Hier war es nur unsre Absicht, das hochverdienstliche Unternehmen den deutschen Künstlern und Kunstfreunden warm an's Herz zu legen. Ihre Theilnahme leistet die beste Bürgschaft für sein Gelingen.

E. v. L.

Die Pseudo-Dürerzeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar, und ihr letzter Vertheidiger.

Leicht und gefällig bewegt man sich nur in ausgefahrenen Geleisen, und auf der breiten Heerstraße der allgemeinen Ansichten giebt es kein Rennen mit Hindernissen. Wer es aber wagt, sich abseits mühselig den Weg zum Ziele zu bahnen, der wird mehr auf Widerspruch als auf Nachfolge gefaßt sein müssen.

Dies verhehlte ich mir auch keineswegs, als ich auf den Wunsch eines in seinem ästhetischen Gewissen bedrängten Dürerverehrers mein seit Jahren gehegtes Urtheil über die Pseudo-Dürerzeichnungen aus den Sammlungen Heller's und von Derschau's im 4. Hefte des VI. Jahrganges der „Zeitschrift für bildende Kunst" öffentlich aussprach.

Wenn die anspruchsvolle Publikation der Berliner Profilköpfe zum 400jährigen Dürerjubiläum dazu die Veranlassung bot, so konnte es mir eben nur leid thun, daß gerade eine so strebsame Verlagshandlung, wie die Soldan'sche in Nürnberg, das Opfer einer bis dahin freilich sehr allgemeinen Täuschung geworden. Der Gedanke an eine Schädigung dieser geachteten Firma kam mir dabei ebenso wenig in den Sinn, wie etwa der an ungeahnte gelehrte Miturheber der Publikation.

Um so mehr mußte ich es bedauern, daß sich v. Eye dadurch persönlich getroffen fühlte und in zwei Artikeln des „Anzeigers für Kunde deutscher Vorzeit", 1871, Nr. 3 u. 4 Angriffe abwehren zu müssen glaubte, die gegen ihn zu richten, mir niemals beigefallen war. Doch schätze ich die Verdienste des mir persönlich hochwerthen Verfassers von: „Leben und Wirken A. Dürer's" zu sehr, als daß ich nicht gleichwohl gerne einer Polemik mit ihm ausgewichen wäre und lieber auf eine Rechtfertigung verzichtet hätte; zumal da dieselbe gleichzeitig eine Vertheidigung Dürer's gegen die Anklage auf „außerordentliche Mängel in der Zeichnung" ja sogar auf „Dilettantismus" hätte in sich schließen müssen. (Vergl. indeß damit die treffliche Schilderung von Dürer's „vollkommenster Meisterschaft als Zeichner", v. Eye, Leben Dürer's, S. 197).

Nur wenn v. Eye die von ihm zugegebenen Schwächen der falschen Dürer-Zeichnungen aus deren Unfertigkeit und Flüchtigkeit erklären möchte, erlaube ich mir dagegen zu bemerken, daß nach den Anschauungen, die ich von Dürer's zahlreichen über Deutschland, Frankreich, England und Italien zerstreuten Zeichnungen zu gewinnen vermochte, gerade seine ersten flüchtigen Entwürfe von Köpfen, sei es in Kohle, Kreide oder Stift, sich stets durch richtige Auffassung der Formen, durch Lebendigkeit und Naturwahrheit am meisten auszeichnen und daß sie daran bei weiterer Ausführung wohl verlieren, nie aber gewinnen — wie das ja, meines Wissens, auch bei allen anderen hervorragenden Meistern der Fall ist.

Daß ich hiermit doch auf jene Artikel v. Eye's zurückkomme, geschieht nur deßhalb, weil sie anderen Anhängern jener gefälschten Dürerzeichnungen als Rüstkammer für ihre Erwiederungen dienen. Als letzter Vertreter ihrer Echtheit erscheint in Nr. 24 der „Kunstchronik" von 1871 kein Geringerer als Professor W. Lübke. Es ist ja gewiß — und wir verkennen das nicht — eine besondere Ehre für die kritische Kunstforschung, wenn sich der Meister der Universalität auch zur Besprechung einer ihrer Detailfragen herabläßt. Nur die Rolle eines unparteiischen Dritten, welche Prof. Lübke beansprucht, möchten wir ihm nicht zugestehen, wenn schon Parteinahme im kleinen Sinne des Bamberger Stadtmagistrates und nicht vielmehr hergebrachte Gewöhnung angerufen werden soll. Wir finden es vielmehr so angemessen, Prof. Lübke auf Seite des letzten originalen Biographen Dürer's stehen zu sehen, daß uns nur das Gegentheil Wunder nehmen könnte, und wir bezeugen hiermit auch gern, daß jenem Forscher Alles angehört, was hier von faßbaren Gründen beigebracht wird. Dabei ist nur der Uebelstand, daß v. Eye's ziemlich abfälliges und ungünstiges Urtheil über die fraglichen Zeichnungen hier ästhetisch in's Gegentheil umgeschraubt wird und darum zur Schlußfolgerung gar nicht mehr paßt. Sobald mir: „verzeichnete Ohren, verkümmerte Hinterköpfe, zu dick gerathene Hälse bereitwillig zugegeben werden", dann halte ich nichts mehr von Subtilitäten, wie von „der schlagenden Prägnanz, mit welcher überall individuelles Leben zur Erscheinung gebracht ist, von der Feinheit der Abstufungen, die am überraschendsten heraustritt", ꝛc. denn immer handelt es sich doch noch um Typen von normalen Europäern und nicht um eine Auswahl von Aztekenschädeln oder Mißgeburten.

Wenn hingegen weiter unten über die falschen

Unterschriften mit den knappen Worten hinweg geeilt wird: „manche werden leicht als richtig nachgewiesen werden können“, so ist das denn doch mindestens sehr bequem angesichts des Umstandes, daß ich in jenem ganz kurzen Aufsatze blos beispielsweise die sogenannten Bildnisse Ulrich's von Hutten, von Kaiser Karl V., Erzherzogin Margaretha, Felix Hungersperg, Jobst Plankfeld als völlig falsch und unzutreffend angeführt habe, die Identität von andern aber, meines Wissens, noch nirgends festgestellt wurde.

Den Umstand, daß Dürer's Monogramm auf Hut und Kleidern und an anderen unpassenden Stellen mancher Bildnisse angebracht sei, hat v. Eye beharrlich verschwiegen; desgleichen vergaß er zu betonen, daß die Unterschriften, deren er eine reproduzirt, den seit dem 15. Jahrhunderte bis heute ziemlich konstant gebliebenen, gothischen Drucklettern nachgebildet, nicht aber in irgend einer Kurrente geschrieben sind. Wenn dann Prof. Lübke in den $^1/_4$ Zoll hohen Schäften der Schriftzeichen auf der Rückseite einer Bamberger Zeichnung gar Dürer's Handschrift erkennen will, so mag er das nur verantworten.

Was schließlich die „rein künstlerische Zuspitzung der Frage“ anbelangt, d. h. den Rückzug auf jenes Feld, wo nicht nur kein mathematischer, sondern überhaupt gar kein Beweis möglich ist, so lasse ich sicher Jedermann, der an dem heute noch übrigen Vorrath von 129 links aufmarschirten Profilen mit verkümmerten Hirnkasten Gefallen findet, in diesem Genuße ungekränkt; wundern aber darf es uns nicht, wenn man durch Veröffentlichung und Widmung solcher Exempel der alt-deutschen Kunst keine Freunde und Gönner wirbt.

Ob wir es nun hier mit einer berechneten Fälschung zu thun haben oder mit den ursprünglichen Resultaten einer Uebung im Freihandzeichnen, diese links hingewandten Silhouetten erscheinen mir, nach wie vor, als von einer Hand herrührend, die der Aufnahme irgend einer anderen schwierigeren Kopfstellung nicht gewachsen war. Und wer hätte sich nicht schon in unbewachten Augenblicken an links hingewandten Profilköpfen versucht! Ob die nunmehr so fein unterschiedenen Momente: der Zeichnung und Ueberzeichnung, der Beischrift, Aufschrift und Abschrift, des Ausschneidens, Aufklebens und Monogrammirens — kurz alles dessen, was wir dem Resultate nach kürzer eine Fälschung nennen — ob sich das im 16., 17. oder 18. Jahrhundert zugetragen habe, das ist für die Wissenschaft eine gleichgültige Nebensache, denn daß es zu allen Zeiten Stümper gegeben hat, bedarf keines Beweises.

Prof. Lübke hätte gar nicht nöthig gehabt, den Maler August v. Heyden zu Hülfe zu rufen, die Schaar der Gläubigen wäre ihm ja ohnedies in gewohnter Weise gefolgt. Indem ich nun als verstockter Sünder zur Seite stehen bleibe, sehe ich mich gleichwohl in der besten Gesellschaft: denn unmittelbar nach der Veröffentlichung jener Recension beruhigte mich eine Reihe von Zuschriften vollständig über die endliche Verwerfung jener Fälschungen. Da sich aber unter meinen Eideshelfern weder ein berühmter noch ein unberühmter Maler befindet, so muß ich darauf verzichten, August v. Heyden eine ebenbürtige Autorität gegenüber zu stellen.

Wenn Prof. Lübke schließlich mit väterlichem Wohlwollen auch der Vortheile gedenkt, welche andererseits doch wieder „tumultuarische Excesse“, „Ausschüttung des Kindes mit dem Bade“, „Uebertreibungen der Kritik“ und sonstige unliebsame Störungen der codificirten Kunstgeschichte mit sich führen, so wäre diesen leidlich guten Folgen vielleicht auch noch die beizuzählen, daß dadurch auch hochmögende Autoritäten veranlaßt werden, die Unglücksstätte aufzusuchen und so wieder einmal eine Stelle des weithin beherrschten Gebietes in der Nähe zu besehen.

Was aber noch insbesondere Prof. Lübke angeht, so trösten wir uns bei dem eingestandenen zweimaligen Her- und Hinschwanken seiner Meinung in dieser Frage mit der Hoffnung, daß dieselbe auch noch ein drittes Mal zu uns herüberschwanken werde. Wir hoffen dies umso bestimmter, als sein Aufsatz in der „Chronik“ bereits bei seinem Erscheinen veraltet war.

Albert v. Zahn, der durch die Gründlichkeit seiner Forschungen geachtete Herausgeber der „Jahrbücher für Kunstwissenschaft“, hatte sich nämlich inzwischen im dritten Hefte derselben der nicht geringen Mühe unterzogen, den Pseudo-Dürerzeichnungen eine eingehende Betrachtung zu widmen, um bezüglich des Urhebers zu dem freilich unerwünschten Ergebnisse zu gelangen, daß: „kein Grund vorliege, an Dürer selbst zu denken“ (IV. Jahrg. S. 147). Neben dieser nothgedrungenen Verneinung erscheint mir alles unwichtig, was sich sonst noch von jenen Trugbildern sagen läßt.

Prof. Lübke bleibt nun wohl das Verdienst, die letzte Lanze für die Urheberschaft Dürer's gebrochen zu haben, indeß die Forschung mit Zahn über diese Frage zur Tagesordnung übergegangen ist. Auf dieser steht fortan nur mehr der „Anonymus der links hingewandten Profilköpfe“, dem wir an anderem Orte noch einmal, und zwar ein letztesmal, einige Aufmerksamkeit schenken wollen.

Moriz Thausing.

Nekrologe.

* **Professor Dr. Karl Friederichs**, Direktor am Antiquarium des königlichen Museums in Berlin, starb daselbst am 18. Oktober nach längerem Leiden im 41. Lebensjahre. Die Alterthumswissenschaft verliert an ihm einen ebenso geistvollen Forscher, wie feinen und liebenswürdigen Schriftsteller. Wie wir vernehmen, hat der Verstorbene das Manuskript des zweiten Bandes seiner mit so gerechtem Beifall aufgenommenen „Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik“, welcher die antiken Bronzen behandelt, vollkommen druckfertig hinterlassen.

Kunstliteratur.

* **Neue Auflage von Kugler's Kunstgeschichte.** Es läßt sich wohl kein schöneres Zeugniß für die glückliche Anlage und Ausführung des Kugler'schen Handbuchs der Kunstgeschichte denken, als die Thatsache, daß dasselbe trotz der gefährlichen Konkurrenz, welche ihm die Lehr- und Hülfsbücher der jüngeren Generation bereiten, sich immer noch frisch auf der Bühne der Literatur zu erhalten vermag. Dazu trägt allerdings wesentlich die Unterstützung bei, welche der erfolgreichste Konkurrent Kugler's in unsrer Zeit, nämlich dessen Schüler und Freund Lübke, pietätvoll den Werken des Meisters zuzuwenden fortfährt. Ihm, dem ohnehin so Vielbeschäftigten, verdanken wir auch die eben erscheinende fünfte Auflage des Kugler'schen Handbuchs, das durch mannigfache Bereicherungen und Verbesserungen, die Lübke daran vorgenommen, nun völlig wieder auf das Niveau des heutigen Standes der Wissenschaft gestellt ist. Die Zusätze kommen sowohl der antiken Kunst (Assyrien, Centralsyrien, Plastik der Griechen) als namentlich der Geschichte der neueren Malerei (durch Aufnahme der Resultate Crowe's und Cavalcaselle's u. A.) zu Gute, und wie der Text, so erfuhren auch die Illustrationen mehrere wesentliche Aenderungen und Vermehrungen. Bis jetzt liegen zwei Lieferungen vor; das Ganze soll Ende d. J. vollendet sein.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien hat am 25. Oktober seine letzte Verloosung abgehalten. Mit dem neuen, im Januar beginnenden Vereinsjahr tritt nun die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", in welche sich der Verein umgestaltet hat, in Wirksamkeit.

* **Die Dresdener Holbein-Ausstellung** wurde dem Programm gemäß am 15. Oktober geschlossen. Hinzugekommen waren im September noch die von Hefner-Alteneck im Münchener Kupferstichkabinet aufgefundene Porträtzeichnung Heinrich's VIII. (lebensgroßer Kopf, von vorn) und das Original (oder die erste Ausführung) des unter dem falschen Namen „Holbein's Aeltern" bekannten Doppelbildnisses in Hampton-Court, aus dem Besitze der Frau Dr. Koppel in Dresden. Den Meister dieses Bildes vermag man bisher nicht zu bestimmen; Holbein ist es nicht. — Unter den Fachgenossen, welche im weiteren Verlaufe der Ausstellung nach Dresden kamen und in unsrer früheren Notiz noch nicht genannt sind, erwähnen wir: Jordan, Hotho, Lücke, Malß, Obermayer, J. Overbeck, Robinson und Schnaase.

* **Die Münchener Ausstellung für den deutschen Invalidenfonds** hat in materieller Hinsicht ein sehr befriedigendes Resultat geliefert. 68,500 fl. konnten dem Verwaltungsausschuß der deutschen Invalidenstiftung übergeben werden. Der Kronprinz des deutschen Reiches hat in Folge dessen an den Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft folgendes Dankschreiben gerichtet: „Ich habe mit besonderer Genugthuung Kenntniß davon genommen, daß die von der Münchener Künstlergenossenschaft seit dem denkwürdigen September-Monat des vorigen Jahres mit unermüdlichem Eifer betriebene Kunstausstellung zum Besten der Opfer des Krieges gegen Frankreich einen wahrhaft glänzenden Erfolg aufzuweisen hat. Indem ich dem Vorstand hierzu von Herzen Glück wünsche, ersuche ich denselben, allen Künstlern, welche die Ausstellung beschickt haben, meine dankbare Anerkennung auszusprechen. Sie gebührt in erster Stelle der Künstlerschaft Münchens, deren Werke einen sehr erheblichen Theil der ausgestellten Gemäldesammlung bildeten. Es thut meinem Herzen wohl, an diesem Beispiele werkthätiger und opferbereiter Vaterlandsliebe von neuem zu erkennen, mit welcher Innigkeit sich alle Deutschen, welches auch ihre besondere Berufsthätigkeit sein möge, aneinanderschließen, wenn es gilt, einer großen nationalen Pflicht zu genügen. Berlin, den 16. Oktober 1871. Friedrich Wilhelm, Kronprinz."

Vermischte Nachrichten.

Berliner Schillerdenkmal. Nachdem nunmehr die feierliche Enthüllung des Schiller-Denkmals in Berlin für den 10. November d. J. in bestimmte Aussicht genommen, sind die städtischen Behörden auch der Umgestaltung des zum Standorte gewählten Platzes vor dem Schauspielhause wieder näher getreten. Das von der städtischen Bau-Kommission in Aussicht genommene Arrangement, für welches die königliche Genehmigung bereits beantragt ist, läßt sich kurz, wie folgt, skizziren: Ueber den Platz werden zwei vor dem Denkmal sich kreuzende, 24 Fuß breite Fahrdämme mit 5, resp. 9 Fuß breiten Bürgersteigen gelegt; diese Fahrdämme sollen jedoch für gewöhnlich nicht von Fuhrwerk benutzt, der Wagenverkehr vielmehr um den Platz herum geleitet werden. Die auf diese Weise zwischen den Fahrdämmen und den angrenzenden Straßen gebildeten Dreiecke werden zu Rasenflächen mit entsprechenden Anpflanzungen umgeschaffen, die dicht vor dem Denkmal mit zwei großen Springbrunnen geschmückt sind. Vor der Freitreppe des Schauspielhauses zieht sich ein 18 Fuß breiter gepflasterter Fußweg hin, die Rasenflächen selbst werden mit niedrigen eisernen Geländern, ähnlich wie auf dem Wilhelmsplatz, eingefriedigt. Die Kosten für die Herstellung des Platzes, der Gartenanlagen auf demselben u. s. w. übernimmt die Stadt; sie sind auf 21,830 Thlr. veranschlagt, während die Unterhaltung der Rasenplätze und der Springbrunnen einen jährlichen Kosten-Aufwand von ca. 500 Thlr. erheischt; die Herstellung der den Platz begrenzenden Bürgersteige fällt dagegen der Ministerial-Baukommission zur Last. — Der Absicht, dem Platze zugleich den Namen „Schillerplatz" beizulegen, geschieht in dem Projekte nicht Erwähnung.

Δ **Julius Naue's Kompositionen aus der Völkerwanderung.** Je entschiedener sich die moderne Malerei der genrehaften Richtung und der realistischen Gestaltung des Lebens zuwendet, um so verdienstlicher erscheint uns das Streben eines Künstlers, in eine Zeit zurückzugreifen, welche, an sich überaus bedeutend, reich an künstlerisch verwerthbaren Thatsachen ist, gleichwohl aber den Künstlern fast noch nie einen Stoff zu Kompositionen geliefert hat. Julius Naue, der Lieblingsschüler Schwind's, gehört zu den Wenigen, die jene Siegel lösten. Mit richtigem Verständniß hat er unter dem überreichen Materiale seine Auswahl getroffen und dem Beschauer in fünfzehn zum Theil sehr figurenreichen Kompositionen theils erhebende, theils erschütternde Augenblicke aus jener an gewaltigen Charakteren so reichen Periode vorgeführt. Eine eingehende kritische Besprechung der einzelnen in Kreide ausgeführten Kartons würde hier die Grenzen weit überschreiten, welche dem Berichterstatter gestellt sind: er muß sich deßhalb darauf beschränken, den wesentlichsten Inhalt derselben anzudeuten. 1) Alarich wird in Griechenland zum Könige der Westgothen erkoren. 2) Alarich's Kampf gegen den Ueberfall der Römer und Hunnen vor Ravenna. 3) Alarich wird im Bette des Busento bestattet. 4) Radegast's, des Vandalenherzogs, Gefangennahme durch Stilicho in einer Schmiede auf den Bergen bei Fäsulä. 5) Radegast wird in Ravenna auf heimlichen Befehl des Kaisers Valentinian erwürgt. 6) Die Schlacht auf den katalaunischen Feldern (bei Chalons). 7) Attila wird am Morgen nach seiner Vermählung im Blute erstickt gefunden. 8) Die von Attila's Joch befreiten germanischen Fürsten feiern bei dem Ostgothenkönige Theudemir in Pannonien ihre wiedererlangte Freiheit und rufen dessen zweijährigen Sohn Theodorich zu ihrem Könige aus. 9) Theodorich's des Großen und seines Volkes Einzug in Italien. 10) Odoaker beim heiligen Severin. 11) Die Hungersnoth in Ravenna. 12) Theodorich der Große an der Leiche des von ihm im jähen Zorne ermordeten Odoaker. 13) Der Ostgothenkönig Vitigis wird mit seinen Schwestern und Muhmen von Belisar in Delphi der todtkranken Kaiserin Theodora vorgeführt. 14) Tejas wird im Poseidon-Tempel zum Könige der Ostgothen ausgerufen. 15) Der alten germanischen Götter Abschied und Auszug von der Heimath. — Es weht ein hoher sittlicher Ernst durch diese Kompositionen, welche, durch die Photographie vervielfältigt, voraussichtlich in einem größeren Publikum Eingang finden und den Sinn desselben erheben werden.

* **Professor Leopold Schulz in Wien,** einer unserer Veteranen aus der Schule des Cornelius, hat kürzlich eine Reihe von zwölf großen Zeichnungen vollendet, welche das christliche Glaubensbekenntniß nach dem Katechismus und den Worten der heiligen Schrift alten und neuen Testaments zur Darstellung bringen. Jedem Glaubensartikel ist ein Bild gewidmet, und zwar entweder in einheitlicher oder in getheilter Komposition, je nachdem der Text und die Worte der Bibel dazu Anlaß geben. Auf manchen dieser Kompositionen kehren die bekannten Motive der christlichen Kunst in traditioneller Darstellung wieder; so vereinigt z. B.

[illegible]

[illegible]

[illegible] Düsseldorf [illegible]

B. **Professor Ludwig Knaus in Düsseldorf** hat kürzlich im Lokal des Künstlervereins „Malkasten" daselbst sein neustes Werk ausgestellt, welches allgemeines Interesse hervorrief. Es ist ein Cyklus dekorativer Wandbilder für den Speisesaal seines eigenen Hauses, zu denen er die Motive aus den Werken von Watteau entnahm, aus dessen verschiedenen Gemälden er einzelne Gruppen in freier Zusammenstellung vereinigte und sie durch eine hinzukomponirte Landschaft auf passende Weise verband, so daß der Eindruck des Ganzen durchaus einheitlich und harmonisch wirkt. Diese tanzenden, spielenden und musizirenden Figuren, die so recht ein Bild des Wohlbehagens bieten, eignen sich ganz vorzüglich zum Schmuck eines Gemaches, das der Erholung gewidmet ist, und die geistvolle Art, mit welcher Knaus seine Idee erfaßt und ausgeführt hat, verleiht dem Werke einen hohen künstlerischen Werth.

Berichtigung.

Wir werden ersucht, in Berichtigung unserer △ Korrespondenz aus München über das dortige Einzugsfest zu konstatiren, daß die allgemein bewunderte Dekoration des Akademiegebäudes nicht von dem S. 196 der Kunstchronik v. J. genannten Hrn. Seder, sondern vom Bildhauer Hrn. Gedon herrührte. D. Red.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 73.

Die schwäb. Industrie-Ausstellung in Ulm. — Erster Jahresbericht der Holzschnitzereischule in Hallein. — Wiener Weltausstellung.

Kunst und Gewerbe. Nr. 12

Die Londoner Kunst- und Industrie-Ausstellung 1871. III. — Wiener Weltausstellung. — Führich, Moriz von Schwind. — Beilage: Schilde nach Holzschnitten aus dem J. 1608.

Gazette des Beaux-Arts. September 1870.

Grammaire des arts décoratifs (3. Art). Von Chr. Blanc. (Mit Holzschn.). — L'exposition de Limoges. Von Ph. Burty. — Un monument de l'architecture française du V. siècle (Saint Martin in Tours). Von L. Courajod. (Mit Holzschn.). — Oeuvre de Rosex dit Nicoleto de Modine (2. Art). Von A. Lecoy. (Mit Holzschn.). — L'academie de France à Rome (8. Art). Von A. Lecoy de la Marche. — Beilagen: Mademoiselle Meyer nach Prud'hon lithogr. von Sirouy. — L'indifférent, nach Watteau, radirt von Rayon.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wiener Kunstauktionen. Am 6. und 7. November [illegible]

[illegible]

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

1. Auktions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Auktion am 11. November. Kupferstiche; Sammlung eines englischen Kunstfreundes. 691 Nummern (S. Inserat.)

Leipziger Kunst-Komptoir (W. Drugulin). Auktion 27. Nov. Catalogue d'estampes, ornements et livres à figures provenant du Cabinet de M. Emilio Santarelli, professeur de sculpture à Florence. I. Cahier.

Diese erste Abtheilung enthält 1645 Nummern und führt das Alphabet der Stecher und Radirer bis auf Rembrandt.

L. Sachse & Cie. in Berlin. Auktion 8. November. 23 moderne Original-Oelgemälde, 15 Aquarellen und Handzeichnungen und eine Marmorstatuette.

2. Bücher und Bilderwerke.

Köhler, Carl. Die Trachten der Völcker in Bild und Schnitt, eine historische und technische Darstellung der menschlichen Bekleidungsweise von den ältesten Zeiten etc. I. Theil. Die Völker des Alterthums. 1. Heft. Mit eingedruckten planotypischen Zeichnungen. 64 S. gr. Lex. 8. Dresden, Müller, Klemm & Schmidt,

Das Ganze soll ca. 10 Lieferungen umfassen.

Schenck, H. Vorbilder für häusliche Kunst. I. Heft. (Holzmalerei). 12 Blatt Lithographien gr. fol. mit Vorrede und Text in Mappe. Halle, Lippert.

Inserate.

Verlag von **Friedrich Vieweg und Sohn** in Braunschweig.

[15] (Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Die architektonischen Stylarten.

Eine kurze, allgemeinfassliche Darstellung der charakteristischen Verschiedenheiten der architektonischen Stylarten. Zur richtigen Verwendung in Kunst und Handwerk. Für Architekten, Maler, Bildhauer, Stukateure, Bauschulen, Baugewerkschulen, Bauhandwerker, Modellirer, Metallarbeiter etc. sowie zur Belehrung für gebildete Freunde der Kunst und Architektur.

Von **A. Rosengarten,**

Architekt.

Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 638 Illustrationen in Holzstich. Royal-Octav. Fein Velinpapier. geh. Preis 4 Thlr. In englisches Leinen gebunden. Preis 4 Thlr. 10 Sgr.

Farbendrucke.

Zu **Festgeschenken** empfehle ich folgende aus meiner neuen Anstalt hervorgegangenen **Farbendrucke**, bemerke, dass dieselben in den meisten Kunst- und Buchhandlungen vorräthig sind und Holzschnittskizzen derselben, sowie eine grosse Anzahl von Kritiken, die diese Blätter in der Presse gefunden haben, gratis und franco verabfolgt werden.

Bilder-Grösse in Centimetern hoch	breit	Jedes Bild wird mit und ohne Rahmen verkauft.		Bilderpreis Th.	Sg.	Rahmenpreis Th.	Sg.	Extra breite Rahmen Th.	Sg.
64	87	**Mondaufgang am Beina-Elv,** von Magnus von Bagge							
64	87	**Motiv aus dem Schächenthal** bei Bürglen i. d. Schweiz, v. Schwan	Pendants à	10		7		10	—
64	87	**Hafen im Winter,** v. W. Meyerheim	Pendants à	10	—	7	—	10	—
64	87	**Binnenhafen,** v. W. Meyerheim							
57½	88½	**Berchtesgaden m. d. Watzmann,** von A. Aerttinger	Pendants à	9	—	6	—	9	—
57½	88½	**Der Kochelsee mit dem Kloster Schlendorf,** v. A. Aerttinger							
69½	59	**Waldeinsamkeit,** Motiv aus dem Ilsethal, von Schnee							
69½	59	**Der grosse Stuibenfall** im Oetzthal, v. G. Engelhardt	Pendants à	8	—	5	10	8	—
49½	70	**Die Blümlisalp oder Frau,** von Kandersteg aus gesehen, von G. Engelhardt							
49½	70	**Das Wetterhorn,** von Grindelwald aus gesehen, v. G. Engelhardt	Pendants à	8	—	5		8	—
49½	70	**St. Goar bei Rheinfels,** v. H. Pohle							
49½	70	**Aus dem Harz bei Blankenburg,** von W. Meyerheim	Pendants à	8	—	5		8	
37	49½	**Schloss Tyrol** bei Meran, von G. Engelhardt							
37	49½	**Flüelen am Vierwaldstädter See,** v. G. Engelhardt							
37	49½	**Der Aerlenbach** bei der Handeck, von G. Engelhardt	Pendants à	5	—	3	15	5	—
37	49½	**Zillerthal,** Partie aus dem Floitenthal, von G. Engelhardt							

Schliesslich mache ich auf den Artikel in der Zeitschrift für bildende Kunst V. Seite 346—350 aufmerksam, in welchen u. a. gesagt wird: Gerolds Specialgeschäft beschäftigt sich ausschliesslich mit Oelgemälde-Imitationen, in welcher Richtung sehr Vorzügliches geleistet wird. Eine Reihenfolge grosser Oelgemäldecopien, welche aus demselben hervorgegangen sind, leisten in Bezug auf Farbe und Wirkung das Aeusserste. Auf Leinwand aufgezogen, ersetzen sie wirklich in jeder nur irgend erreichbaren Weise die Originalbilder.

Berlin. **Carl. Heinr. Gerold,**
Krausenstr. 69.

[16]

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in Stuttgart ist soeben erschienen:

Franz Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte.

Fünfte Auflage.

Bearbeitet von Professor W. Lübke.

Lieferung 1. und 2. à 1 Thlr. 6 Sgr.
(Vollständig in circa 10 Lieferungen.)

Dieses vortreffliche Werk, das als eine der besten Kunstgeschichten gerühmt wird, empfehlen wir dem kunstliebenden Publikum beim Erscheinen in seiner 5. Auflage angelegentlichst. Durch die Vermehrung mit den Ergebnissen der neuesten Forschungen, die streng im Geiste des verewigten Meisters von Herrn Professor W. Lübke durchgeführt wurden, hat das Handbuch in seiner Bedeutung eine entsprechende Fortbildung erfahren und wird somit allen Freunden der Kunst eine willkommene Erscheinung sein. [17]

Alle Buchhandlungen und Postämter liefern:

Aus allen Welttheilen.

Illustrirte Monatshefte
für Länder- und Völkerkunde
und verwandte Fächer.

Red. **Dr. Otto Delitsch.**

Preis jedes Monatsheftes 7½ Sgr., [illegible]

Leipzig, Verlag von Adolph Kefelshöfer.

Das soeben erschienene erste Heft **des dritten Jahrganges** enthält: **Hohenzollern. Neapel,** von A. Avé-Lallemant. **Die Sachsen in Siebenbürgen,** von R. Zöllner. **Schiffskanal durch den Isthmus von Darien,** von General W. Heine. **C. C. v. d. Decken in Ostafrika. Winterkurorte in den Alpen,** von C. Schildbach. **Aus Java und Sumatra,** v. K. Löffler. **Neuyork,** v. H. Peters-Petershausen. **Aus der austral. Kolonie Victoria. Aus Tiflis.** 33 **Miscellen** 2c.

Mit 7 Holzschnitten und 3 Karten.

Diese **Monatsschrift, reich ausgestattet mit vortrefflichen Holzschnitten und Karten,** bringt in allgemein **verständlicher, ansprechender und unterhaltender Form, interessante, mannigfaltige und gediegene Schilderungen aus allen Theilen der Welt, von den tüchtigsten Verfassern,** und bestrebt sich, [illegible] **geographisches Wissen, das für jeden Gebildeten heutzutage unentbehrlich ist, in den weitesten Kreisen zu verbreiten und zu fördern.** [1[illegible]]

Illustrirte Prospekte gratis.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Cultur der Renaissance in Italien.

Ein Versuch
von
Jakob Burckhardt.

[19]

Zweite durchgesehene Auflage.
brosch. 2½ Thlr.; eleg. in Halbfrzb. 2¾ Thlr.

Heft 2 der Zeitschrift nebst Nr. 3 der Kunst-Chronik wird Freitag den 17. November ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. November



Nr. 3.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 10 Sgr.

Die Schlußsteinlegung im Oesterreichischen Museum.

Wien, 6. Nov. 1871.

* Am Samstag d. 4. November wurde der nach Ferstel's Plänen ausgeführte Neubau des Oesterreichischen Museums durch die unter den Auspicien des Kaisers vollzogene feierliche Schlußsteinlegung seiner Bestimmung übergeben. Eine zahlreiche Versammlung, der Hof mit den Erzherzogen an der Spitze, die hohen Würdenträger des Staates und der Kirche, die Vertreter der Gemeinde, des Handels- und Gewerbe-Standes, die Deputationen auswärtiger Museen, die Curatoren der Anstalt und die Notabilitäten der Künstler- und Gelehrtenwelt harrten in den festlich geschmückten Räumen des doppelgeschossigen, gedeckten Säulenhofes, als um 11 Uhr der Monarch erschien und vor dem in der Mitte des Hofs auf prachtvollem Teppich aufgestellten Tische, der die Bau-Urkunde trug, Stellung nahm.

Die Feier begann mit folgender Ansprache, welche der Direktor des Museums, Hofrath v. Eitelberger, aus dem Umkreise der Versammelten vortretend, an den Kaiser richtete:

„Es ist mir der ehrenvolle Auftrag zu Theil geworden, im Namen des Museums, der Kunstgewerbeschule und der Bauleitung den Dank für die Gründung dieses Gebäudes auszudrücken, dessen Schlußstein in wenigen Momenten gelegt werden soll. Indem ich dem tiefgefühlten Dank Eurer Majestät gegenüber Worte leihe, fühle ich mich zurückversetzt in jene Zeit — es war der Winter des Jahres 1862/63 — wo die ersten Anregungen zur Gründung dieses Museums durch Eure Majestät gegeben wurden. Die Nothwendigkeit einer solchen Anstalt, die berufen sein sollte, die Kunst in das bürgerliche Leben einzuführen, lag in voller Klarheit vor, aber nirgends war ein Raum zu finden, in dem das Museum den ersten Schritt aus dem Reiche der Idee in das der Wirklichkeit machen konnte.

„Kein öffentliches Gebäude, kein Privatgebäude war zur Verfügung; da wendeten sich die Blicke vertrauensvoll zu Eurer Majestät: einem kaiserlichen Entschluße zufolge wurde das Ballhaus als provisorisches Lokal übergeben; ein Gebäude, welches nicht Eigenthum des Staates, sondern des k. k. Hofes war.

„Wenige Jahre aber genügten, um die Ueberzeugung zum Durchbruch zu bringen, daß dieses unscheinbare, aber für die Zwecke des Museums unschätzbare Gebäude nicht mehr ausreichend sei; daß es nöthig sei, die inzwischen in's Leben gerufene Kunstgewerbeschule mit dem Museum und seiner Bibliothek u. s. w. in nähere Verbindung zu bringen, daß die Sammlungen des Museums einen größeren und würdigeren Raum brauchen. Und wie der erste Gedanke, so ging auch der Entschluß, dem Oesterreichischen Museum eine würdigere Stätte zu schaffen, direkt von Eurer Majestät aus, und so entstand dieses Gebäude, welches, von Künstlerhand entworfen, im künstlerischen Geiste bis in das kleinste Detail durchgeführt, nun fertig vor Ihren Augen steht, ein rühmendes Zeugniß der Leistungsfähigkeit vaterländischer Kräfte wohl für alle kommenden Zeiten.

„Während der sieben Jahre, welche das Museum besteht, ist rastlos und unermüdlich gearbeitet worden. Niemand hat sich beirren lassen durch Einflüsse von außen, durch die Ungunst mancher schweren Stunden; das Ziel, welches dem Museum durch das kaiserliche Statut festgesetzt wurde: „Hebung des Geschmackes durch würdige und ernste Mittel“, wurde unverrückt im Auge gehalten in Wort und Schrift, in der Schule und im praktischen Leben. Alle, die in dem Institute mitwirken, sind von der Ueberzeugung durchdrungen, daß Oesterreich in Sachen des Geschmackes auf eigenen Füßen stehen, die gedankenlose Nachahmung, den geistigen Diebstahl aufgeben, die künstlerische Kraft verwerthen müsse; Alle sind überzeugt, daß die Bildung des Geschmacks, die Kultur des Schönen nicht blos die Produkte werthvoller und konkurrenzfähiger macht, sondern daß die Kunst auch den inneren Menschen erziehe, ihn gesitteter, seine Existenz menschenwürdiger macht. Wie diese Eine Seite der Wirksamkeit des Museums unverrückt vor Augen gehalten wurde, so war der Name desselben als eines „österreichischen“ für alle Glieder der Anstalt nicht blos ein Titel, sondern ein Princip. Alle waren bemüht, das Institut als ein Reichs-Institut aufzufassen und die Vortheile dieses Institutes allen Königreichen und Ländern zu Theil werden zu lassen. Wo immer in den weiten Ländern und Reichen Eurer Majestät der Wunsch geäußert wurde, zu helfen, da war das Museum bereit; wo immer es sich zeigte, daß das Bedürfniß einer Intervention sich geltend machte, wurde diesem Bedürfnisse aus eigener Initiative entgegengekommen. Die Einführung wechselnder Filial-Ausstellungen in den einzelnen Kronländern ist auf diesem Wege entstanden, den Schulen und Industriellen

der Monarchie wurde auf diesem Wege ein reiches Material von Lehrmitteln und Anregungen zugeführt.

„Kunst und Kunst-Industrie bedürfen zu ihrer Entwicklung eines günstigen Bodens, der [illegible] Ueberzeugung, daß Alle, die [illegible] Kreise angehören, dieselben Zwecke zu fördern haben. Dankbar muß anerkannt werden, daß das Oesterreichische Museum überall warmes Entgegenkommen, auch im Auslande Anerkennung und Nachfolge gefunden, in den verschiedensten Vertretungskörpern des Reiches nicht minder als in der Presse, vor Allem aber bei denjenigen, welche durch den Besitz kostbarer Gegenstände in der Lage waren, die Zwecke des Museums zu fördern. Die Kirchen [illegible] Adel und Bürgerstand folgten dem leuchtenden Beispiele des kaiserlichen Hauses, das durch leihweise Ausstellung [illegible] hervorragender Gegenstände des kaiserlichen Besitzes [illegible] ein Museum überhaupt zu [illegible].

„Das österreichische Kaiserhaus war das erste unter allen [illegible] des Kontinents, welches zu diesem Zwecke [illegible] zur Verfügung stellte. Diese [illegible] kamen dem Unterrichte zugute, denn das Museum war es [illegible] eine Unterrichtsanstalt, ein Bildungs-Institut im weitesten Sinne und wird es auch in Zukunft bleiben. Es muß sich aber auch erweitern, es muß wachsen können in dem Maße, als die Bedürfnisse des Unterrichtes wachsen.

„Vertrauensvoll blicken alle Mitglieder des Museums in die Zukunft, da sie in den Händen Eurer Majestät liegt, und [illegible] Entwicklung dem jungen Institute — im [illegible] Sinne des Wortes dem Werke Eurer Majestät — Ihr [illegible] Auge und Wohlwollen und den mächtigen kaiserlichen Schutz angedeihen lassen.

„Indem ich bitte, die Festpublikationen, welche aus diesem Anlasse erschienen sind, gnädigst entgegenzunehmen, wollen Eure Majestät nach erfolgter Schlußsteinlegung geruhen, einen Gang durch die Ausstellung zu machen, in der sich die Blüthe der österreichischen Kunst-Industrie, zur Feier des Tages vereint, [illegible].

„Alle, die wir ein gleiches Streben, ein gleiches Dankgefühl [illegible]: Gott segne und erhalte Eure Majestät und das gesammte Vaterland!"

Auf diese Worte, welche von der Versammlung mit einem dreifachen Hoch auf den Monarchen begrüßt wurden, folgten die Uebergabe der Festpublikationen, deren wir später noch besonders gedenken werden, die Verlesung der Urkunde, die Absingung von Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler" und das Ceremoniell der Schlußsteinlegung, als deren Denkmal auf dem Absatz der Haupttreppe eine Steintafel mit folgender Inschrift in die Mauer eingelassen ward: „An dieser Stelle wurde durch Se. Majestät Kaiser Franz Joseph I. der Schlußstein feierlich gelegt am 4. November 1871."

Nachdem so die eigentliche Feier beendet, begab sich der Kaiser in die inneren Räume des Museums zur Besichtigung der Musterausstellung österreichischer Kunstindustrie, mit welcher das Museum eröffnet ward. Wir werden dieser Ausstellung, zu deren Förderung der Kaiser den Betrag von 50,000 fl. für Bestellungen besonders kostbarer Industriegegenstände spendete, demnächst eine ausführliche Betrachtung widmen. Soviel kann indessen schon heute nach dem einstimmigen Urtheile der Sachverständigen bemerkt werden, daß der Name „Musterausstellung" hier kein leeres Wort, daß die Ausstellung ein würdiger Inhalt der von ihr angefüllten freundlichen Räume und ein glänzendes Zeugniß für die Fortschritte der Kunstindustrie Oesterreichs ist.

Korrespondenzen.

Weimar, im Oktober 1871.

═ Unserer Kunstschule steht nach so manchen Wandlungen eine abermalige Veränderung bevor, welche einen schwer wiegenden Verlust mit sich führt. F. Pauwels, welcher seit beinahe zehn Jahren der Anstalt ein treuer Freund gewesen, dessen Verdienste um das Aufblühen und Gedeihen der Schule, dessen Erfolge als Lehrer weithin anerkannt sind — wird nach Ablauf seines Kontraktes die Stellung und damit Weimar verlassen. Da wir wissen, daß Pauwels in seiner Liebe zu dem von ihm mit auferbauten Werke sich bereits zweimal bestimmen ließ, die Zeit seiner Thätigkeit zu verlängern, so dürfen wir mit Recht annehmen, daß es ohne Anstrengung gelungen sein würde, einen Lehrer, welcher zehn Jahre hindurch die Interessen der Schule zu den seinigen gemacht hat, derselben zu erhalten, — wenn man nur gewollt hätte.

Blicken wir zurück auf den für das Leben einer Lehr-Anstalt kurzen Zeitraum von zwölf Jahren, so zeigt sich eine Reihe von Namen wie Conräder, Böcklin, Lenbach, O. Begas, v. Ramberg, Rießen, Wislicenus, Michelis (†), Plockhorst, Thumann, deren Träger als Lehrer thätig gewesen und — ausgeschieden sind. Da wir doch nicht annehmen dürfen, es sei Weimar überhaupt nicht geeignet, Künstler auf längere Zeit zu fesseln — gegen welche Annahme unter Anderen schon der Name Fr. Preller's spricht — so muß der Grund jenes fortdauernden Wechsels irgendwo anders gesucht werden, und da tritt denn die Versuchung nahe, zu glauben, daß die Wahl der an die Schule berufenen Kräfte weniger das Ergebniß künstlerischen Urtheiles und fester Ueberzeugung als vielmehr die natürliche Folge unsicheren Experimentirens sei. Von den hieraus für die Schule entstehenden Nachtheilen läßt sich im Ganzen freilich nichts nachweisen; denn Beweise werden mit Zahlen geführt, und heute wäre die Zahl der Schüler, welche alle vorhandenen Räume füllt, wenigstens quantitativ ein sprechender Erfolg. Aber von Nachtheilen, die dem Einzelnen und der ganzen unserer Kunstschule zu Grunde liegenden Idee angethan, kann allerdings die Rede sein.

Nach den edlen Intentionen des Gründers der Anstalt wurde diese nicht ihrer selbst wegen, sondern als Mittel für einen höheren Zweck geschaffen, als Pflanzstätte und Mittelpunkt eines daraus zu entwickelnden künstlerischen Lebens. Diese schöne und allein richtige Idee wird mit jeder der genannten Veränderungen auf's Neue verkümmert und ihre Verwirklichung mehr und mehr in Frage gestellt.

Da die Schüler — in oft rühmend hervorgehobenem Gegensatze zu andern Akademien — nur indirekt die Anstalt, unmittelbar aber einen oder den andern der an derselben lehrenden Meister aufsuchen, um sich ihm zu ihrer völligen Ausbildung aus freier Wahl anzuschließen,

wird natürlich bei jedem Wechsel eine Anzahl Schüler ihres Haltes beraubt und veranlaßt, entweder den Ort oder den Lehrer zu wechseln. In derselben nachtheiligen Weise wirkt die Unbeständigkeit der Verhältnisse auf die wenigen aus der Schule hervorgegangenen selbständigen Künstler, bei denen das Verlangen nach bleibenden Anknüpfungspunkten bestimmt hervortritt und für die Wahl ihres Wohnortes entscheidend ist. Eine weitere, nicht zu unterschätzende Folge äußert sich darin, daß die Bevölkerung unter dem Eindrucke dieser Bewegung an der Dauer des ganzen Unternehmens, „eine große Anzahl Künstler in Weimar zu fixiren," zweifelnd, es nicht wagt, für die Bedürfnisse einer selbständigen Künstlerschaft durch Bau oder Einrichtung der nothwendigen Arbeitsräume zu sorgen.

Im Interesse des schönen Gedankens, dessen Ausführung schon so vortreffliche Kräfte und so bedeutende Opfer in Anspruch genommen hat und wahrscheinlich auch ferner nehmen wird, ist es zu bedauern, daß außer einzelnen bedeutenden Kunstschöpfungen und einer großen Schülerzahl das eigentliche Ziel unserer Kunstschule, zur Hebung des künstlerischen Lebens in Weimar beizutragen, nicht erreicht ist; und es steht zu befürchten, daß ein zweiter Abschnitt von 10—12 Jahren bei gleichen Verhältnissen ein gleiches Resultat liefern werde.

Nekrologe.

* **Joseph Kranner.** † In dem am 20. Oktober nach längerer Krankheit verstorbenen Architekten und Dombaumeister Joseph Kranner haben die Kunstkreise Wiens eine ihre tüchtigsten, regsamsten und ehrenwerthesten Persönlichkeiten verloren. Der Verewigte war als einziger Sohn des Steinmetzmeisters Johann Ludwig Kranner aus einer Familie, deren männliche Mitglieder in den letzten Generationen fast sämmtlich diesem Gewerbszweige angehörten, am 13. Juni 1801 zu Prag geboren. Nach vollendeter Normalschulbildung, für deren glücklichen Erfolg Kranner dem durch seine architektonischen Werke rühmlich bekannten Ludwig Kohl stets Dank wußte, besuchte er das Prager Polytechnikum und wurde dann von seinem Vater, der das Talent des Jünglings richtig erkannte, vier Jahre hindurch auf Reisen geschickt, die ihn nach Deutschland, Frankreich und Italien führten, mit dem Studium der Architektur dieser Länder eifrig beschäftigt. In Rom trat er in den Kreis von Thorwaldsen, Canova, Reinhart, Koch und ihrer Genossen ein, und verdankte diesem Zusammenleben die mächtigsten Impulse für seine ganze spätere Wirksamkeit. Nachdem sich Kranner dann noch einige Zeit in Wien aufgehalten, die Akademie unter Nobile besucht und an verschiedenen Bauten thätig Theil genommen hatte, kehrte er 1828 nach Prag zurück, wo ihm der in demselben Jahre eintretende Tod des Vaters einen ausgedehnten Wirkungskreis eröffnete. Er setzte nämlich das Bau- und Steinmetzengewerbe des Verstorbenen fort und hat dasselbe unter wachsender Beschäftigung und Anerkennung bis zum Jahre 1854 in Prag ausgeübt. In diese Periode fällt auch seine Erfindung der Steinhobel-, Bohr- und Schneidemaschinen, welche er in einem eigenen dortigen Etablissement im Betriebe hatte. Von den Werken, die er in Prag übernahm und ausführte, nennen wir: das Monument für Kaiser Franz am Franzensquai, das Monument für die Vertheidigung von Temesvar (1851), den großen Tunnel der Karstbahn (1855), den Kranner als Bauunternehmer leitete, und bei dem er seinen Steinbohrer für Minen in verbesserter Form zur Anwendung brachte; ferner von künstlerischen Entwürfen: die Projekte für die Votivkirche und die Breitenfelder Kirche in Wien. Im Herbst 1855 erhielt Kranner vom Erzherzog Ferdinand Max (dem späteren Kaiser von Mexiko) den ehrenvollen Auftrag, die technische Bauleitung der Votivkirche nach dem preisgekrönten Entwurfe Ferstel's in dessen Gemeinschaft zu übernehmen: eine Aufgabe, welcher Kranner mit Aufopferung seiner besten Kräfte bis zum Tode oblag. In Wien führte er außerdem die Piedestale der Denkmäler des Erzherzogs Karl, des Prinzen Eugen und des Fürsten Schwarzenberg aus. Aber seine Hauptwirksamkeit neben dem Bau der Votivkirche betraf die Restauration des Prager Doms, an welchem er 1861 zum Dombaumeister ernannt wurde. Er entwarf für den Ausbau ein Projekt, welches sich der Zustimmung hervorragender Fachgenossen zu erfreuen hatte. Ein schönes Denkmal seiner Kunsttüchtigkeit ist der von ihm ausgeführte Hochaltar, dessen Aufstellung der Verewigte nicht mehr erlebte. Der Prager Dombauverein empfindet den Verlust Kranner's gerade jetzt, wo man daran ist, die Fundamente der anschließenden Theile des nördlichen Kreuzschiffes zu legen, doppelt schmerzlich. Kranner wurde in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Entwickelung der Architektur unserer Zeit von der Gesellschaft der britischen Architekten zum korrespondirenden Mitgliede, von der Wiener Akademie zum Mitgliede ernannt. Schließlich können wir uns nicht versagen, einige uns freundlichst mitgetheilte Aeußerungen H. Ferstel's, des langjährigen Freundes und Genossen des Verstorbenen, über dessen Wirksamkeit am Bau der Wiener Votivkirche hier wörtlich abzudrucken. Ein schönerer und ehrenderer Nachruf kann ihm nicht zu Theil werden. Ferstel schreibt: „Als ich im Herbste des Jahres 1855 aus Italien zurückkehrte, um die Einleitungen zum Bau der Votivkirche zu treffen, war ich auf den damaligen Sekretär des Kirchenbau-Komité's, Hrn. Landesgerichtsrath Dr. Perthaler angewiesen, welcher von dem Protektor des Baues, Erzherzog Ferdinand Max, mit der Ausarbeitung des Statutes für die Durchführung des Ganzen betraut war. Dieser mit dem höchsten Vertrauen ausgestattete Herr hatte von allem eher als vom Bauen einen Begriff, und ich sah nach den mir gemachten Mittheilungen, daß hier Gefahr im Verzuge sei, denn es waren von ihm bereits Vorschläge der gefährlichsten Art vorbereitet. Es gelang mir, seine Aufmerksamkeit auf Kranner zu lenken, der damals an der Karstbahn thätig war — und mit Unterstützung des Grafen Franz Thun, eines Freundes und Gönners von Kranner, wurde Perthaler für Kranner gewonnen. Der Erzherzog übertrug ihm auf Perthaler's Vorschlag die Bau- und Steinmetzarbeiten und wies ihn an, sich mit mir bezüglich der Einrichtung der Bauhütten und der Durchführung des Baues in's Einvernehmen zu setzen. Nach der getroffenen Organisation war es erforderlich, daß in allen wichtigen Fragen das vollständige Einvernehmen zwischen uns Beiden erzielt werde, da in allen streitigen Fällen das Bau-Komité zu

entscheiden hatte. Die Vorsorge war überflüssig, denn es entwickelte sich zwischen uns ein auf gegenseitige Achtung gegründetes Freundschaftsverhältniß, dem ich nicht nur die auf solche Weise mir leicht gewordene Arbeit, sondern unzählige der schönsten Stunden meines Lebens verdanke. Kranner's gründliche Kenntnisse, seine große praktische Erfahrung und seine Begeisterung für mittelalterliche Baukunst waren für die richtige Instandsetzung des Baues entscheidend. Die Einrichtung der Bauhütten, die Organisirung der Regie, die Untersuchungen über die zu wählenden Steingattungen sind, obwohl die Durchführung dieser Arbeiten uns gemeinschaftlich zufiel, zunächst als Kranner's Verdienst zu bezeichnen. Bei seiner gediegenen Praxis — in welcher er lebhaft an einen Meister des Mittelalters erinnerte — stand ich ihm anfangs in diesen Fragen nur wie ein gelehriger Schüler zur Seite, und ich danke ihm nicht nur eine reiche Erfahrung, die ich mir an seiner Seite und durch seinen Umgang erwarb, sondern insbesondere auch die kräftige Unterstützung, die er mir in der Durchführung der zunächst mir obliegenden Pflichten angedeihen ließ. — Während der Ausführung des großen Kirchenmodelles, welche drei Jahre in Anspruch nahm, wurde mein Projekt erst für die Ausführung reif, und Kranner, obgleich für große Konzeptionen vielleicht weniger begabt, verfolgte die Durchführung und die Wandlungen in meinem Plane mit der Aufmerksamkeit und mit der Gewissenhaftigkeit eines wohlwollenden Kritikers, so daß ich ihm mit gutem Recht manche wichtige Verbesserungen des Baues beimessen muß. Es ist ein kleiner Tribut der Dankbarkeit, den ich dem wahren Freunde zolle, wenn ich sage, daß sein Einfluß auf mein künstlerisches Wirken sich nicht nur auf dieses Werk, mit dem sein eigenstes Interesse verknüpft war, beschränkte, sondern daß er mir auch bei meinen sonstigen Arbeiten, wo ich mir seinen Rath erbat, auf das freundlichste und stets fördernd zur Seite stand. In rein technischen Fragen, deren mir so viele im Laufe der Zeit sorgenvolle Stunden bereitet haben, fand er so häufig eine einfache und richtige Lösung, und ihm verdanke ich es vorzüglich, daß ich immer möglichst klare, dem Material entsprechende Konstruktionen anwendete. Aber auch für den rein künstlerischen Theil hatte er einen feinen Sinn, und selbst in Bezug auf meine, seit vielen Jahren mit Eifer betriebenen, Studien der italienischen Renaissance bin ich häufig seinen Rathschlägen gefolgt. — Seit langer Zeit kränklich, hatte Kranner wenig Umgang mit Künstlern; aber diese wenigen, von welchen van der Nüll und Siccardsburg als seine alten Freunde zu nennen sind, schätzten seinen Rath hoch, und auch Fr. Schmidt stand, früher wenigstens, in Verkehr mit ihm. — Seiner Verdienste um den Kirchenbau noch speciell gedenkend, muß ich hervorheben, daß Kranner mit der Gründung unserer Bauhütte eine wirkliche Schule für das Steinmetzhandwerk geschaffen hat. Als praktischer Steinmetz hat er darin eine Anzahl tüchtiger Kräfte herangebildet, deren Leistungen sich mit denen jeder anderen Schule messen können. Sein Beispiel und seine strenge Zucht haben uns eine Schaar solcher Werkleute erhalten, die größtentheils noch vom Beginn des Baues her — trotz der allerwärts fühlbaren Lockerung der Verhältnisse zwischen Herr und Arbeiter — den Satzungen der Hütte treu bleiben, jeder ihnen gestellten Aufgabe Folge leistend. — Auch die Ausführung des Ornamentes und der Figuren durch die Steinmetzen wurde durch Kranner bei uns eingeführt. — Kranner war stets für den festen Stein — unseren Margarethener Stein achtete er gar nicht — und so hat er vorzüglich in Wien der Anwendung des harten Steines Vorschub geleistet. Für technische Vollendung hatte er einen Sinn, wie ihn die monumentale Kunst eigentlich erfordert. Mit welcher Vorsicht er zu Werke ging, wenn es sich um solide Ausführung handelte, das konnte man nur bei einem Werke, wie die Votiv-Kirche es ist, wahrnehmen, wo man stets die Dauer von Jahrhunderten vor Augen hat. Er war auch Meister in allen technischen Hilfsmitteln, deren er bei der Gerüstung und bei dem Versetzen großer Werkstücke zahlreiche und in höchst sinnreicher Weise in Anwendung brachte. Wenn sein monumentaler Sinn stets auf die Bearbeitung der härtesten solidesten Baustoffe gerichtet war, so war der Marmor vollends sein Ideal. Leider war es ihm nicht vergönnt, seine tief eindringenden Studien über die richtigste Behandlung dieses Materiales vollständig verwerthen zu können. Für eine vollständige Anwendung der von ihm erfundenen technischen Hilfsmittel auf die Behandlung des harten Steines glaubte Kranner die passende Gelegenheit bei dem Baue des neuen Opernhauses gekommen. Er verfertigte im hohen Auftrage bereits Maschinen zum Schneiden von Steinen nach jeder Form, zum Meißeln und Hobeln aller Profile, doch es blieb bei dem Versuche. Einerseits wurde von jenem Materiale, für welches Kranner die Maschinen konstruirte, abgegangen, andererseits verlor man die Geduld mit der Durchführung von Versuchen, ohne welche solche Neuerungen nicht lebensfähig werden können. Er schied aus dem Verbande mit dem Steinmetzkonsortium, dem die Arbeiten am neuen Opernhause übertragen waren, ohne seine werthvollen Arbeiten anerkannt zu sehen. Unsere Steinmetztechnik hat mit der Unterbrechung dieser Versuche gewiß viel verloren. — Kranner aber — der oft Getäuschte — verlor damit den Muth und betheiligte sich seit jener Zeit an keinem Unternehmen mehr. Der Bau der Votivkirche und der Ausbau des Prager Domes beschäftigten ihn ausschließlich. Sein immer reger Geist verfolgte hingegen eine andere Richtung, in welcher er bis in die letzten Tage seines Lebens mit Erfolg fortarbeitete. Er warf sich nämlich auf die Konstruktion von Oefen, und erfand dafür ein System, welches sowohl in Bezug auf ökonomische Heizung, als auch auf Dauerhaftigkeit und vorzüglich vom familiären Standpunkte aus alle Anerkennung verdient. Im k. k. Staats-Gymnasium im Alsergrund zu Wien sind die letzten seiner Oefen aufgestellt worden, die sich vorzüglich bewähren.

„Mit Kranner geht eine seltene Kraft verloren. Ein höchst liebenswürdiges, bescheidenes Wesen ließ nur denjenigen die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse*) und seine eminente Technik in Erfahrung bringen, der in sehr intimem Verkehr mit ihm gestanden hat; eine seltene Ehrenhaftigkeit und leider ein gewisser Mangel an Energie hinderten ihn daran, aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen das rechte Kapital zu schlagen. Sein an Kindlichkeit streifendes Vertrauen zu seinen Mitmenschen hat ihm oft bittere Täuschungen bereitet, und die letzten Jahre seines Lebens wurden ihm durch materiell bedrängte Verhältnisse verbittert. Kranner fühlte sich dadurch sehr unglücklich — aber er ertrug es mit Mannesmuth. Als er am Tage

*) Als ein Zeugniß derselben hat die Zeitschrift im letzten Hefte des VI. Jahrganges Kranner's Bemerkungen über Freskomaltechnik veröffentlicht.

vor seinem Tode von mir Abschied nahm, drückte er mit inniger Rührung seine Dankbarkeit für meine Freundschaft aus: dieser verdanke er die Freude seines Wirkens an der Votivkirche, welches er als die lichtvollste Zeit seines Lebens bezeichnete. Er mußte meiner Versicherung glauben, daß ich ihm nicht weniger zu Dank verpflichtet sei, und daß ich um ihn als um einen wahren Freund und Lehrer trauern werde.“ .

Personalnachrichten.

Auszeichnungen. Professor L. Jacoby in Wien erhielt vom Kaiser von Oesterreich den Orden der Eisernen Krone III. Klasse, der Kupferstecher H. Bültemeyer daselbst die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft. Direktor R. v. Eitelberger wurde zum Hofrath, Custos Jak. Falke zum Regierungsrath und Professor H. v. Ferstel zum Oberbaurath ernannt.

Der Landschaftsmaler Eduard Lichtenfels wurde an Stelle von R. Ruß zum Supplenten der durch A. Zimmermann's Abgang erledigten Professur für Landschaftsmalerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste ernannt.

Kunstgeschichtliches.

— e — **Dresden, 4. November 1871.** In der Kirche zu Klein-Urleben im Herzogthum Gotha befinden sich zwei echte Bilder von Lucas Cranach, welche Herrn Erich Volkmar v. Berlepsch und dessen Gemahlin Leonore, geb. v. Schleinitz, darstellen. Ursprünglich sind beide Bildnisse in Lebensgröße gewesen, aber durch ungeschicktes Aufhängen unten stark abgetreten worden; und da eine unfähige Hand daran gearbeitet hat, das Aergerniß zu beseitigen, so sind die Bilder nun gewissermaßen Kniestücke geworden. In den Besitz der genannten Kirche sind die Porträts durch testamentarische Bestimmung eines Herrn v. Berlepsch gekommen, der seiner Zeit Gutsherr von Klein-Urleben war. Gegenwärtig gehört aber das Gut nicht mehr der Berlepsch'schen Familie, von der bekanntlich ein Mitglied zu den Rittern gehörte, die Martin Luther auf die Wartburg brachten; die Kirche in Klein-Urleben ist arm und wäre daher wohl geneigt, die oben erwähnten Bilder für einen annehmbaren Preis zu verkaufen. Vielleicht trägt diese Notiz dazu bei, gedachter Kirche einen Käufer zuzuführen.

Terborch's Friedens-Kongreß zu Münster. Unsere Leser werden sich erinnern, daß das berühmte Gemälde Terborch's, die Theilnehmer an den westfälischen Friedensverhandlungen darstellend, im Jahre 1868 bei der Auktion Demidoff um einen hohen Preis (182,000 Franken) von einem Unbekannten erstanden wurde. (Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst, III, S. 205). Der Direktor der Londoner Nationalgalerie hatte bei dieser Gelegenheit bis zu 180,000 Franken geboten, glaubte aber nicht höher hinaufgehen zu dürfen. Man glaubte damals, das Bildchen sei in den Besitz des Marquis von Hertfort übergegegangen, hörte aber nichts mehr davon. Es war wie verschwunden, bis vor Kurzem Sir Richard Wallace an Sir William Boxall, den Direktor der Nationalgalerie ein Schreiben richtete, worin er ihm das Gemälde als Geschenk für die Nation anbot, „damit es eines der Meisterwerke unserer großartigen Sammlung bilde.“ (Köln. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

Die Enthüllung des Schillerdenkmals in Berlin fand am 10. November unter großer Theilnahme der Bevölkerung um 11 Uhr Vormittags genau dem festgesetzten Programm gemäß statt. Die Spitzen der Behörden, die Mitglieder des Reichstags, die städtischen Beamten, Magistrat, Bezirksvorsteher und Stadtverordnete, die Deputirten der Korporationen und die eingeladenen Ehrengäste nahmen die für sie bestimmten Tribünenplätze ein, während der Kaiser mit dem Hofstaate von den Fenstern der Seehandlung aus der Feierlichkeit beiwohnte. Der nicht abgegrenzte Theil des Gensdarmenmarktes, der noch immer seiner Umtaufe in „Schillerplatz“ harrt, war bis in die anliegenden Straßen hinein von einer dichten Menschenmenge erfüllt. Der Choral „Eine feste Burg ist unser Gott“, von dreizehn Gesangvereinen vorgetragen, eröffnete die Feierlichkeit. Nach Beendigung desselben traten von dem Podium rechts der Oberbürgermeister Seydel nebst einer Anzahl von Stadträthen und Stadtverordneten; von dem Podium links der Stadtsyndikus Duncker, Justizrath Lewald, der Professor Begas und seine Gehilfen vor das Monument hin, nach der Markgrafenstraße zu. Mit einigen Worten übergab der Meister das Standbild den städtischen Behörden, worauf Stadtsyndikus Duncker eine Urkunde verlas, welche die Geschichte des Schillerdenkmals von der Grundsteinlegung am 10. November 1859, dem Tage der Säkularfeier Schiller's, an enthielt und mit folgenden Worten schloß: „Nunmehr an dem heutigen Jahrestage der Geburt des Dichters kann die Hülle fallen. — Mit unserer Stiftungs-Urkunde legten wir in den Grundstein diesen Wunsch:

> möge jedes Glied des Preußischen und Deutschen Volkes, welches künftig zu dem vollendeten Denkmal aufschaut, eingedenk bleiben der großen Wahrheit, daß nur aus den Tiefen des Deutschen Geisteslebens Deutsches Wesen und Deutsche Kraft sich auferbauen.

In der Hoffnung, daß er sich erfülle, stelle ich Ihnen, Herr Oberbürgermeister anheim, die Enthüllung anzuordnen.“

Oberbürgermeister Seydel hielt alsdann eine kurze, kernige Weihe-Rede. Am Schluß derselben gab der Enkel Schiller's, der von Weimar dieserhalb herüber gekommene Landschaftsmaler Freiherr von Gleichen-Rußwurm, das Zeichen, auf welches die Hülle fiel. Bei dem Anblick des vom Glanze der Novembersonne überstrahlten Marmorbildes entblößten sich alle Häupter, und Posaunengeschmetter und weithinschallender Jubelruf erfüllte die Luft. Den Schluß der einfachen Feier bildete das von den vereinten Gesangvereinen vorgetragene „Lied an die Freude“ und der vom Orchester ausgeführte „Schillermarsch“.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 11.
Hauptversammlung des Vereins für christl. Kunst in der evang. Kirche Württembergs — Romanisches Thürbogenfeld aus Alsleben. Von L. Gerlach. (Mit Abbild.). — Die fürstlichen Grabmäler zu Tübingen.

Gewerbehalle. Heft 11.
Die internationale Ausstellung in London 1871. Von Jak. Falke. Arabisches Ornament in der Moschee En Nasireeyeh. — Füllung in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (16. Jahrhundert). — Leuchter aus der Sammlung von Handzeichnungen zu Florenz. — Altarleuchter in Bronze aus S. Giorgio in Verona.

Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit. 1871. Nr. 10.
Eine gothische Bettstatt im germanischen Museum. Von A. Essenwein. (Mit Abbild.).

Kunst und Gewerbe. Nr. 43.
Die ornamentale Kunst der Neuzeit in Oesterreich. — Beilage: Tischchen aus Nürnberg (18. Jahrh.).

Photograph. Mittheilungen. Nr 91.
Eine photograph. Tour in den Central-Karpathen. — Ueber photographischen Farbendruck auf Geweben, Glas etc. — Unsere photographische Beilage (Aetzverfahren von Below für Hochdruck).

Gazette des Beaux-Arts. October 1871.
Les musées, les arts et les artistes pendant le siége de Paris. Von Alfr. Darcel. — L'exposition internationale de Londres. Von Alfr. Ménard (Mit Holzschn.). — Les difformités de la nature morte et les difformités de la nature vivante. Von Charles Garnier. (Mit Holzschn.). — Le cabinet de M. Gatteaux. Von Georges Duplessis. (Mit Abb.). — Daniel Seghers. Von A. Michiels. — Beilagen: La Finette, nach Watteau, radirt von Rayon; Lady Elisabeth Anne Russel, nach Ingres radirt von Durand.

Die „Gaz. des Beaux-Arts“ wird nach einer Ankündigung des Herausgebers von Oktober an wieder regelmäßig erscheinen. Die drei letzten Hefte des laufenden Jahres (Oktober—December) werden den Abonnenten des Jahrgangs 1870 als Ersatz für die in Folge des Krieges ausgefallenen drei letzten vorjährigen Hefte geliefert.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 19. u. 20.
Le salon de Gand. (2me. Art). — Discours prononcé par M. Gallait. Le Salon de Gand. (3me Art). — Théod. Fourmois †.

The Academy Nr. 35.
The Holbein Controversy. Von E. Fr. Pattison. — Dudley Gallery, winter exhibition.

Allgemeine Zeitung. 9. und 15. Sept.
Holbein-Ausstellung in Dresden. I. und II. Bruno Meyer.

National-Zeitung. 14. und 20 Sept., 10 und 18. Oktob.
Die Holbein-Ausstellung in Dresden. I. und II. Alfr. Woltmann. — Korrespondenz aus Dresden. R. W. — Ein Nachwort zur Holbein-Frage. Alfr. Woltmann.

Basler Nachrichten. 13. und 14. Sept.
Die Holbeinische Madonna. Ein Referat von E. H. (His-Heusler).

Im neuen Reich. Nr. 37 u. 39.
Die Holbein-Ausstellung zu Dresden. J. A. Crowe. — Noch einmal der Holbeinzwist. A. Dove.

Preußische Jahrbücher. Bd. 28, Heft 4. Oktob.
Die Holbein'sche Madonna. Herman Grimm.

Berichte vom Kunstmarkt.



Tscherkessischer Helm.
([illegible] v. 17. Okt.)

Auktion Santarelli. x. Unter den Kupferstich- und Handzeichnungssammlungen Italiens nahm die des berühmten Bildhauers, Professors Emilio Santarelli in Florenz, eine der ersten Stellen ein. Wem es vergönnt war, den freundlichen alten Herrn in seinem von hohen Kamelienbäumen beschatteten Gartenatelier zu besuchen oder in die thurmhohe Privatwohnung geführt zu werden, wo so viele Kunstschätze aufgespeichert lagen, der konnte sich des Erstaunens nicht erwehren, wie es einem einzigen Privatmanne gelungen war, so viel Schönes zusammenzubringen. Was diesen Sammlungen ein ganz besonderes Gepräge verlieh, das war die Sorgfalt, womit der Sammler alle unschönen Gegenstände fern gehalten hatte; der Eindruck, den die Betrachtung hinterließ, war ein durchaus freundlicher. Man lernte die alten Meister nur von ihrer liebenswürdigsten Seite kennen.

Jetzt verfällt auch diese Sammlung dem Loose der meisten Privatkollektionen; die Handzeichnungen zwar sind vor der Zerstreuung bewahrt, indem sie Prof. Santarelli der königl. Galerie in Florenz zum Geschenk gemacht hat, und bereits ist auf Befehl des Ministers des öffentlichen Unterrichts der Katalog derselben, 12000 Nummern stark, herausgegeben worden. Die Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte dagegen sollen den 27. November von W. Drugulin in Leipzig versteigert werden, und der gegen 3000 Nummern starke Katalog ist bereits erschienen. Noch einmal tritt uns daraus die Fülle der Gestalten entgegen: die herrlichen Kindertänze von Marc Anton und Campagnola, die merkwürdige Verkündigung von dem altitalienischen Metallschneider, die kostbaren Blätter von dem Meister von 1466, von Pollajuolo, Schongauer, Dürer, die schönen Kleinmeister; die Menge vorzüglicher niederländischer Radirer, die ausgezeichneten Porträtwerke von van Dyck, Nanteuil, Drevet etc.; aber worauf wir besonders hinweisen möchten, das ist die wunderbare Sammlung von Ornamentstichen des 15. — 17. Jahrhunderts, diesen kleinen Juwelen, die, so lange vernachlässigt und unendlich selten geworden, jetzt um so eifriger gesucht werden, die Niellisten Peregrini und Nicoletto da Modena voran, Mielen, Ducerceau, der Meister der Craterographia, Silvius, de Bry, P. Flint, Solis, M. Leblond, und wie sie alle heißen die Meister, welche es nicht verschmähten, ihre Kräfte der Industrie zur Verfügung zu stellen.

Es ist unmöglich, in dieser kurzen Skizze ein Bild von der Reichhaltigkeit der schönen Sammlung zu geben; wir wollen nur noch bemerken, daß von den überaus seltenen italienischen Stick- und Spitzenmusterbüchern des sechzehnten Jahrhunderts ein volles Dutzend vorhanden ist, und daß ein beigegebener Anhang eine beträchtliche Sammlung der merkwürdigen, in Venedig abgedruckten Niellen vorführt. Im Uebrigen verweisen wir auf den 17 Bogen starken Katalog, der, als für Kunstfreunde aller Nationen bestimmt, in französischer Sprache abgefaßt ist und schon durch sein Aeußeres die Achtung verräth, welche der Verfasser dem Inhalt gezollt hat.

Münchener Kunstauktionen. Die am 17. Oktober durch die Montmorillon'sche Kunsthandlung (Jos. Maillinger) abgehaltene Antiquitäten-Auktion brachte einen Gesammterlös von 9400 fl. — Von einzelnen Gegenständen nennen wir:

Nr	Gegenstand.	Preis Fl.	Nr	Gegenstand.	Preis Fl.
2	Ein Schrank . .	180	541	Hirschfänger . .	24
3	Ein desgl. . . .	251	553	Zweihänder . .	55
4	Ein desgl. . . .	510	578	Radschloßgewehr .	105
6	Damenbureau .	210	604	Tscherk. Prunkhelm (siehe Abb.) .	375
14	Spiegel	200	605	Pusikan	350
15	Ein desgl. . . .	201	607	Tscherk. Pistole .	30
90	Jagdkrug . .	81	621	Thürklopfer . .	39
105	Stammkrug . .	90	626	Goth. Thürbeschlag	44
228	Zinnkrug . .	64	631	Goth. Truhenschloß	51
251	Spiralleuchter .	33	694	Schandmaske . .	20
392	Obstkorb . . .	80	739	Glasgemälde nach einer Zeichn. Dürer's	200
444	Kelch	43	740	Ein desgl. nach V. Solis . . .	81
478	Porträt, Oelgem. v. Palma . . .	250	742	Rauters Wappen dgl.	51
480	Porträt v. Sandrart	70	744	Eine Trinkstube dgl.	70
513	Eine Rüstung . .	270	745	Vermählung der Rebekka	61
515	Panzerhemd . .	100			
519	Visierhelm . . .	70			
524	Tartsche . . .	36			

Bei dem Anklang, welche diese erste derartige Auktion gefunden hat, beabsichtigt die oben genannte Handlung, wie wir hören, von Zeit zu Zeit solche zu veranstalten.

Am 20. Oktober wurden unter Leitung des Herrn Jos. Maillinger (Montmorillon'sche Kunsthandlung) jene Originalwerke deutscher Künstler, welche zum großen Theil während des Sommers im Glaspalast zum Besten des deutschen Invalidenfonds ausgestellt waren, bei der Verloosung aber der Münchener Künstlergenossenschaft wieder zufielen und von dieser an die Fleischmann'sche Buchhandlung dahier im Ganzen verkauft wurden, in dem Salon des k. Odeons unter Andrang eines sehr zahlreichen Publikums versteigert. Es wurde hierbei ein Gesammt-Erlös von 35,621 Gulden erzielt, wovon 28,988 Gulden auf Oelgemälde, 736 Gulden auf Zeichnungen, 329 Gulden auf Kupferstiche, 540 Gulden auf Skulpturen und 58 Gulden auf Glasgemälde treffen. Im Einzelnen führen wir jene Oelgemälde auf, welche den Preis von 100 Gulden erreichten.

Nr.	Name.	Preis. Fl.	Nr.	Name.	Preis. Fl.
1	A. Achenbach . .	2699	133	Kurzbauer . . .	320
2	O. Achenbach . .	580	135	Lasch . . .	138
7	Amberger . . .	126	142	Lessing	175
8	Tob. Andreae . .	102	143	Leu	260
9	A. Bach . . .	136	148	Lossow	175
11	Baisch	140	149	Derselbe . . .	230
21	Beyschlag . . .	550	152	Mali	225
34	Bürkel	290	154	Martin	250
35	Bürkel	250	155	Mayer in Nürnberg	102
37	Calame	1320	157	Meissonier (Kopie)	140
43	Correns	295	160	Metz	151
44	Defregger . . .	441	164	Meyer in Wien .	101
51	Ebert	525	166	Mohrhagen . .	100
63	Friedländer . .	170	171	Andreas Müller in München . .	159
67	Gebler	165			
68	Gegenbauer . .	150	177	Neustätter . . .	300
69	Derselbe . . .	141	178	Derselbe . . .	310
72	Geselschap . . .	131	179	Riedmann . . .	210
77	Griepenkerl . .	276	183	Osterroht . . .	171
79	Grünewald . . .	502	189	Peters	100
80	Gysis	200	192	Poschinger . . .	176
81	de Haas . . .	100	205	Rottmann . . .	750
84	Hallatz	155	208	Ruths	400
88	Hasper	300	209	Schaumann . .	127
94	Heinel	121	215	Ed. Schleich . .	280
97	Herpfer	165	221	Schraudolph . .	101
98	Hertel	200	228	Ant. Seitz . . .	801
100	Heyden	100	237	Stademann . .	103
101	Hiddemann . .	600	239	Steffan	125
102	Derselbe . . .	115	240	Steffeck	715
106	Höfer	231	241	Steinach . . .	160
107	Hoff	108	249	Teschendorff . .	201
111	Hofmann, Dresden	222	255	Friedr. Voltz . .	1381
125	Keller in Carlsruhe	110	256	L. Voltz	206
126	Kirchner	128	258	Vosberg . . .	180
128	Köckert	181	261	Wenglein . . .	150
129	Körner	175	262	Derselbe . . .	105

Von den Zeichnungen erreichte Nr. 295, Lindenschmitt, 70 fl., Nr. 304, Schubert, 40 fl., Nr. 307, Walker, 42 fl. — Von den Skulpturen Nr. 370, Diez in Dresden 200 fl., Nr. 384, Kundtmann, 56 fl., Nr. 389, Rupprecht, 50 fl. und Nr. 396, Zumbusch, 30 fl. — Vollständig eingeschriebene Kataloge mit den Preisen und den Namen der Ersteher sind von der Montmorillon'schen Kunsthandlung für 24 Sgr. zu beziehen.

Endlich fand am 25. Oktober eine Kupferstichauktion bei Montmorillon statt, von der wir, da eine gedruckte Preisliste erschienen, nur einige Nummern hier erwähnen:

Nr.	Name.	Preis. Fl.	Nr.	Name.	Preis. Fl.
236	Longhi Sposalizio	30	274	Morghen, Abendmahl	50
237	Dasselbe, Subscriptionsabdr. 509 .	78	330	Perfetti, Sibilla Samia, vor aller Schrift	30
256	Mandel, Mad. della Sedia . . .	50	336	Derselbe, La bella di Tiziano, avant t. l.	33
257	Dieselbe, vor aller Schrift . . .	90	367	Richomme, hl. Familie, épr. de remarque	30

□ **Wiener Kunstauktion.** Am 4. December d. J. versteigern die Herren Miethke & Wawra im Künstlerhause eine vorzügliche Sammlung moderner Bilder, darunter Werke von A. Achenbach, Schreyer, Vautier, Gysis, Defregger, Willems, Diaz, Kurzbauer, C. Piloty, Bürkel, R. Ruß, Pettenkofen, Jacque, Hoguet, Richet u. v. A. — Ausstellung der Bilder: vom 30. November bis 3. December. — Bei dieser Gelegenheit sei zu unserer, in Nr. 1 gegebenen Saison-Uebersicht von 1870—71 berichtigend nachgetragen, daß die Sammlungen von Limborch und Hirschler von den Herren Miethke & Wawra, nicht von Hrn. Posonyi, versteigert worden sind.

□ **Otto Mündler's Nachlaß** an Bildern und sonstigen Kunstgegenständen kommt in Paris in drei Abtheilungen zur Versteigerung: am 27. November 95 Gemälde alter Meister; am 28. die 75 Aquarelle von Rudolf Alt, die der Verstorbene ganz besonders hoch schätzte, und einige Oelgemälde; am 29. endlich die kleineren Kunstgegenstände, Kuriositäten und der Rest der Bilder.

□ **Die Galerie Gsell** wird, wie nun definitiv entschieden ist, durch Hrn. Plach in Wien öffentlich versteigert werden. Als ungefährer Termin der Auktion ist vorläufig der Monat April 1872 in Aussicht genommen. Zunächst sollen die Bilder vom Januar an in zwei Abtheilungen im Künstlerhause zur Ausstellung kommen.

Nürnberg. Das große Kupferstichlager der Firma Fr. Heerdegen, die letzte unserer alten hiesigen Sammlungen, welche sich durch ihren Reichthum an Inkunabeln, an Stichen und Holzschnitten von Dürer, der deutschen Kleinmeister ꝛc. auszeichnete, ist vor Kurzem in den Besitz der Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig übergegangen.

Leipzig. Mit dem früher gemeldeten Tode des Dr. A. Andresen, des letzten Besitzers von Rud. Weigel's Kunsthandlung (nicht zu verwechseln mit Rud. Weigel's Buchhandlung, H. Vogel) ist diese berühmte Firma erloschen. Die von derselben seit mehr als achtzig Jahren veranstalteten, in den weitesten Kreisen der Kunstfreunde bekannten Auktionen werden von Herrn Kunsthändler C. G. Boerner in Leipzig ganz in der bisherigen Weise fortgesetzt. Die nächste Versteigerung findet im December statt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auktions- und Lagerkataloge.

C. G. Börner, (früher Rud. Weigel) in Leipzig. Auktion 11. Decbr. Kupferstiche, Radirungen, Kunstbücher, Handzeichnungen u. Aquarellen. Nachlass des Baron von Klein in Assmannshausen a./Rh., des Malers Senff in Rom und ungenannter Kunstfreunde. I. Kupferstiche etc. 1232 Nrn. II. Kunstbücher 89 Nrn. III. Alte und neue Handzeichnungen und Aquarellen 458 Nrn.

Jules de Brouwere in Brüssel. Auktion 27. Nov. —4. Decbr. Catalogue des tableaux modernes et anciens, manuscrits et ouvrages à gravures provenant de la succession de feu M. Corneille de Badts.

I. Nr. 1—12 Manuscripte mit Miniaturen. Nr. 13—202 Kunstbücher und illustr. Werke. II. Gemälde moderner Meister, größtentheils belgische und französische Schule (472 Nummern). III. Gemälde alter Meister 248 Nummern.

Jsaac St. Goar in Frankfurt a/M. Auktion am 28. November. Nr. 1839—2079 des Katalogs enthalten kunsthistorische, Holzschnitt- und Kupferwerke.

Briefkasten.

Herrn A. K. in Kuttenberg: Photographien sind in Preußen und Sachsen, sowie überhaupt nach dem alten Bundesgesetze nicht gegen Nachdruck geschützt; eine von dem Urheber oder dessen Rechtsnachfolger für den Handel zugelassene photographische Kopie wird aber denselben Schutz wie das Original genießen, also nur dann der Wiederkopie freigegeben sein, wenn auch das Original des Schutzes verlustig gegangen ist.

Inserate.

Guide de l'amateur d'objets d'art et de curiosité

ou Collection des monogrammes des principaux sculpteurs en pierre, metal et bois, des ivoiriers, des émailleurs, des armuriers, des orfèvres et des médailleurs du moyen-âge et des époques de la renaissance et du rococo par Dr. J. G. Théodore Graesse, [illegible] Pour faire suite au Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries du même auteur. Gr. in-8. Prix: 1 Thlr. Dresde 1871. G. Schönfeld (C. A. Werner), Libraire-Éditeur. (Nouveauté.) [29]

In Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig erschien:

Polychrome Meisterwerke

der monumentalen Kunst in Italien vom 5. bis 16. Jahrhundert

[illegible] in Farbendruck

von

Heinrich Köhler,

Königl. [illegible] Baurath und Lehrer der Baukunst am Polytechnikum zu Hannover.

6 Lieferungen à 2 Blatt mit Text. gr. Fol. Preis 10 Thlr. pro Lieferung.

Lieferung I. enthält:

Interno della Stanza „Cam ra della Segnatura" in Roma dipinta da Rafaele. Intorno di San Pietro in Roma.

Lieferung II. ist in Arbeit.

[30]

Verlag von F. C. W. Vogel in Leipzig.

[illegible] n und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Holbein's Madonna

in

Darmstadt und Dresden.

gr. 8. 1½ Bogen. geh. 4 Ngr.

[31]

Im Verlage des Unterzeichneten ist soeben erschienen: [32]

Luini,
Madonna di Lugano.

In **Linienmanier** nach dem Originale gest. von **F. Weber.** Plattengrösse (Höhe) 68 — 53 (Breite) cent.

Abdrücke épreuves d'art.	24 Thlr.	—	Sgr.	ord.
Abdrücke vor der Schrift chin.	16 „	—	„	„
Abdrücke mit der Schrift chin.	8 „	—	„	„
Abdrücke mit der Schrift weiss.	6 „	20	„	„

Wien, October 1871.

P. Kaeser.

Im Verlage von H. Bauer & Sohn in Weimar ist erschienen:

Professor Friedrich Preller's

Portrait-Büste; modellirt von Jos. Kopf in Rom.

Ladenpreis 6 Thlr.

[33]

Drugulin's Kunst-Auktion. 51.

27. November bis 6. December.

Die ausgewählte Sammlung des Bildhauers Herrn Prof. **Emilio Santarelli** in Florenz.

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter Meister.
Ornamente, Spitzenbücher, Kupferstiche und Holzschnittwerke.

Kataloge (17 Bogen, französisch) durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder gegen Einsendung von 10 Ngr. in Postmarken, franco von

[34] **W. Drugulin in Leipzig.**

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.
(früher Rud. Weigel's Kunst-Auktion).

Montag, den 11. December 1871, Versteigerung der vorzüglichen Sammlungen von **Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Kunstbüchern,** alten und neuen **Handzeichnungen und Aquarellen** aus dem Nachlasse des **Baron von Klein** in Aschaffenburg a.M., des Malers **Senff** in Rom und mehrerer ungenannter [illegible]

[35] **Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.**

So eben erschien im gemeinsamen Verlage von **A. Dürr, E. A. Seemann** in Leipzig und der **G. Grote'schen** Verlagsbuchhandlung in Berlin:

Illustrirter WEIHNACHTS-KATALOG

für den

Deutschen Buchhandel.

Systematisches Verzeichniss empfehlenswerther

BÜCHER UND BILDERWERKE.

Nebst

LITERARISCHEM JAHRESBERICHT

von

Dr. Gust. Wustmann,
Secretair der Stadtbibliothek in Leipzig.

10 Bogen gr. Lex. 8.

[36] Preis: 3 Sgr.

Leipziger Kunst-Auktion
von C. G. Boerner
(früher Rud. Weigel).

Geehrten Liebhabern, welche Kunstgegenstände versteigern zu lassen wünschen, stehen die Bedingungen meines Auktionsinstitutes zu Diensten.

Meine Auktionskataloge werden auf Verlangen regelmäßig zugesandt und Aufträge in bekannter Weise pünktlich ausgeführt.

Auch mein Antiquariat kaufe ich jederzeit Sammlungen und einzelne werthvolle Partien von Kupferstichen, Handzeichnungen u. s. w. und erbitte gefällige Offerten. [37]

Leipzig. **C. G. Boerner.**

Deutsche Renaissance.

I. Abtheilung: **Nürnberg.**

Herausgegeben

von

Prof. **A. Ortwein.**

Zweites Heft.

Inhalt: Kamin aus dem Rupprecht'schen Hause (Doppelblatt); Hof im Funck'schen Hause; Schrank vom J. 1541; Kronleuchter; Thonplatte eines Ofens im [illegible]'schen Hause; Kapitale aus dem Rupprecht'schen Hause; Pilasterfüllungen ebendaher; Silberner Pokal aus der städt. Sammlung; Bronzerelief vom [illegible]'schen Begräbnissplatze.

Preis des Heftes 24 Sgr. [38]

Nr. 4 der Kunstchronik wird Freitag den 1. December ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. December

Nr. 4.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Kunst im Hause*).

Es liegt so nahe, unser Daheim, die Räume, in welchen wir den größten Theil unsers Lebens zubringen, in einer Weise einzurichten und zu schmücken, daß sie mit unsern Bedürfnissen und Gefühlen in Harmonie stehen, gleichsam nur ein weiteres Kleid unseres eigenen Wesens bilden. Nichts destoweniger wird der Schmuck unserer Wohnung auffallender Weise nur zu häufig als etwas ganz Gleichgiltiges und Nebensächliches betrachtet, auf einige mittelmäßige Bilder an den Wänden und einige Topfgewächse an den Fenstern beschränkt, und zwar nicht nur von Leuten, welche täglich um ihre Existenz kämpfen, sondern auch von jenen, welche geistige Genüsse sonst zu schätzen wissen.

Selbst in den Zimmern der reichsten Leute, welche Ausgaben in keiner Weise scheuen dürfen, fehlt sehr oft wirklicher Geschmack, d. h. es fehlen künstlerisch durchgebildete Räume mit stilvollen Möbeln und Geräthen, welche mit Rücksicht auf einander gewählt sind. Man vermißt in ihnen so oft jene wohlthuende Harmonie aller Theile, welche die Wohnung erst zu einem behaglichen und gemüthlichen Aufenthalt macht.

Statt dessen herrscht bei uns fast überall die Mode, welche nur höchst selten mit der Schönheit im Einklang steht. Die Möbel kauft man fertig im Magazin; alles andere überläßt man dem die Einrichtung besorgenden Tapezierer, welcher der von der Mode vorgeschriebenen Schablone folgt. Er glaubt Alles geleistet zu haben und ist stolz auf das „Zusammenpassen", wenn er Tapeten, Vorhänge an Fenstern und Thüren, Teppiche, Tischdecken u. s. w. von gleicher Farbe, womöglich von gleichem Stoff gewählt, wodurch er in der Wohnung jedoch Monotonie, Langeweile, keineswegs aber Harmonie erzeugt hat. Der Geschmack der Besitzer pflegt in solchen modern eingerichteten Zimmern, wie ja auch in den eleganten Toiletten der Damen, vollständig in den Hintergrund zu treten.

Will der Besitzer einmal viel thun, so beauftragt er den Architekten, welcher sein Haus gebaut, ihm ein oder mehrere Zimmer im römischen, gothischen oder Renaissance-Stil einzurichten. Diese Aufgabe scheint leicht, ist aber sehr schwer auszuführen. Abgesehen davon, daß unsere Architekten für Komposition kunstgewerblicher Gegenstände nur in seltenen Fällen genügend durchgebildet sind, giebt es eine wirklich gothische Einrichtung nicht und kann es nicht geben, weil man im Mittelalter Möbel in unserm Sinne in nur sehr beschränktem Maße hatte, und unsere Bedürfnisse von jenen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts in jeder Beziehung überaus verschieden sind. Die Versuche, Möbel und Geräthe für die heutigen Bedürfnisse in Formen des Mittelalters herzustellen, sind bis jetzt ohne Ausnahme mißlungen. Ein neugothischer Stuhl ist oft eine Ironie auf seine Bestimmung, indem er den beabsichtigten Zweck, Gewährung eines bequemen Sitzes, in keiner Weise erfüllt, dazu gewöhnlich noch recht roh und ungeschickt in den Formen ist. Nicht viel besser steht es mit einer modernen Zimmer-Einrichtung im Renaissance-Stil. Die betreffenden Möbel sind meist, wenn sie nicht getreue Kopieen der alten sind, recht unbequem, erfüllen also nicht ihren wichtigsten Zweck, sind konstruktiv unrichtig und selten schön in Formen und Verhältnissen.

Selbst wenn die ganze Einrichtung streng in einem

*) Die Kunst im Hause. Von Jakob Falke. Wien, C. Gerold's Sohn. 1871. 8.

bestimmten historischen Stil durchgeführt, jedes einzelne Stück richtig und gut wäre und Alles zusammenstimmte, so würden wir modernen Menschen mit unsern modernen Kleidern, modernen Gesichtern und Manieren nicht hinein passen, brächten bei Benutzung des Zimmers sofort Disharmonie in das sorgfältig hergestellte Ganze.

Wie ganz anders war das dagegen in alter Zeit! Die Wohnungen in Pompeji und Rom, in spät mittelalterlichen Bürgerhäusern und in den Palästen des sechzehnten Jahrhunderts, ja selbst die Zimmer aus der Zeit des so oft verachteten Rococo waren stets künstlerisch durchgebildet, stilvoll, harmonisch in ihren Einzelheiten und einheitlich in ihrer Gesammtwirkung.

Diese Einrichtungen müssen wir zum Muster nehmen, wenn wir etwas Vollendetes herstellen wollen. Doch dürfen wir sie, da sie den Sitten und Gebräuchen alter Zeit entsprechen, für unsere modernen Bedürfnisse nicht sinnlos kopiren, sondern wir müssen sie, wie überhaupt die Gegenstände alter Kunst und alter Kunstindustrie, studiren, um aus ihnen den Geist zu erkennen, in welchem sie gefertigt sind und dann nach denselben Prinzipien neue Gegenstände für unsere modernen Bedürfnisse schaffen. Dies ist der praktische Zweck der archäologischen Studien und der Kunstsammlungen. Die Dummheiten der stets wechselnden Mode müssen wir mit aller Macht bekämpfen, die wahre Kunst im Handwerk in jeder Weise befördern, damit unsere Kunst-Industrie auf dieselbe Stufe der Vollkommenheit gelange, welche Wissenschaft und Kunst heute einnehmen, und dem Kunsthandwerk gleichkomme, wie es zur Zeit der römischen Imperatoren, zur Zeit Raffael's und Dürer's und in gewisser Beziehung selbst noch im Zeitalter des Rococo der Fall war.

Von solcher Höhe der Kunstentfaltung im Bereiche der Gewerbe und der Industrie sind wir gegenwärtig noch sehr weit entfernt. Sie ist das Ziel der in unsern Tagen überaus thätigen Reaktion gegen den Einfluß der französischen Mode und der Bemühungen für Verbesserung des Geschmacks auf diesen Gebieten.

Zur Zeit bleibt den Wenigen, welche ihre Wohnung sich besser einrichten wollen, als die Mode es vorschreibt, nichts anderes übrig, als, unter Verzicht auf die völlige Uebereinstimmung der Formen, eine malerische Wirkung in dem Ensemble der Zimmer zu erstreben. Sie müssen gute Werke alter Kunst, sei es in Originalen oder getreuen Kopieen, von den verschiedensten Orten zusammensuchen und sie zu einem möglichst harmonischen Ganzen verbinden. Einzelne moderne Gegenstände, wie Oefen, Tapeten, Teppiche, Möbelstoffe, Gläser 2c., welche, Dank der segensreichen Einwirkung der Gewerbe-Museen, besonders jener zu London, Wien und Berlin, bereits in nahezu gleicher Güte wie die alten gefertigt werden, lassen sich den ersteren leicht und ohne Störung der Harmonie einfügen. Natürlich müssen diese oft sehr verschiedenartigen Gegenstände mit bewußter Absicht, mit Verständniß und wirklichem Geschmack ausgewählt und mit Rücksicht auf dekorative Wirkung angeordnet sein, denn ohne diese künstlerische Anordnung entsteht leicht der Eindruck der Trödelbude. Hat aber ein künstlerischer Sinn geherrscht, bindet ein ruhiger Hintergrund das Zerstreute zusammen, so werden wir überrascht von der malerischen Haltung und der harmonischen Wirkung des Ganzen, und es fällt Niemandem ein, daran Anstoß zu nehmen, daß Gegenstände, deren Ursprung durch Jahrhunderte und ganze Welttheile getrennt ist, hier neben einander gestellt sind.

Wenn nun der Mangel künstlerischer Harmonie in den Wohnungen der großen Menge in den überwiegend meisten Fällen durch den Mangel eines sicheren, gebildeten Geschmacks und der Fähigkeit, das wirklich Gute und Schöne von dem Unrichtigen und Häßlichen zu unterscheiden, sich erklärt, so erscheint es allen denjenigen, welche mit der Sache nicht vollkommen vertraut sind, auffallend, daß oft sogar Männer, welche die Pflege der Kunst zu ihrer Lebensaufgabe sich gemacht, wie Künstler und Kunstgelehrte, für eine künstlerische Einrichtung ihrer Wohnung nicht sorgen, ihren eigenen Lehren also damit durch die That widersprechen. Wer jedoch versucht hat, diese Aufgabe zu lösen, wird die Ursachen der Erscheinung kennen gelernt haben. Es sind dies nämlich die Schwierigkeiten der Erlangung zusammenpassender alter, der Mangel an fertigen, neuen, stilvollen Gegenständen. Die ersteren kann man nur im Verlaufe vieler Jahre und nach eifrigem Suchen zusammenbringen, die letzteren findet man, so weit sie überhaupt angefertigt worden, in unsern deutschen Städten — Weltstädte wie Berlin und Wien natürlich ausgenommen — nur in höchst seltenen Fällen und durch Zufall*). Ein Ersatz der durch den Gebrauch untauglich gewordenen Stücke ist überaus schwierig. Will man dergleichen Gegenstände aber besonders anfertigen lassen, so stößt man überall auf Hindernisse verschiedenster Art. Geld, Zeit, Geduld werden vielfach übermäßig in Anspruch genommen und verleiden schließlich das Vergnügen des künstlerischen Schaffens in der Wohnung so sehr, daß man verzweifelnd es wieder aufgiebt.

Einen wesentlichen und sehr wichtigen Grund bilden sodann unsere Miethwohnungen, in welchen Wände, Decken, Fußböden, Fenster, Oefen 2c. vorhanden sind und in den meisten Fällen nicht geändert werden dürfen.

Der Mangel eines gebildeten Geschmacks auf dem speziellen Gebiet der Wohnungs-Dekoration findet sich aber nicht bloß bei dem großen Publikum, sondern oft genug auch bei künstlerisch gebildeten Leuten, welche ihr Nachdenken und ihre Studien auf andere Gebiete richten, das

*) Diesem Mangel abhelfen soll das „Album für Wohnungs-Dekoration" von Friedr. Fischbach, wovon das erste Heft soeben ausgegeben wurde.

ihnen zunächst Liegende jedoch — bis vor Kurzem waren viele Künstler zu stolz, sich um die Kunst-Industrie zu kümmern — vernachlässigen. Ihre Kenntnisse reichen nach dieser Seite hin nicht aus. Ein Lehrbuch der Aesthetik, welches Unterricht ertheilt, in welcher Weise die Wohnung künstlerisch ausgestattet und zu einem behaglichen, zum Weilen einladenden Aufenthalte gemacht werden kann, fehlte bisher aber gänzlich. Dasselbe verdanken wir jetzt, vor wenigen Monaten unter obigem Titel erschienen, dem geistvollen Kunsthistoriker Jakob Falke, früher in Nürnberg, jetzt in Wien, welcher durch seine populären Schriften über die Kunst-Industrie alter und neuerer Zeit schon vielfach günstig auf die Kunst-Zustände der Gegenwart eingewirkt hat.

Das Buch ist aus Vorträgen entstanden, welche Falke im österreichischen Museum gehalten (vergl. Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Nr. 53 und 65) und giebt geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über Dekoration und Ausstattung der Wohnung.

Der Verfasser will durch dieses, für das große Publikum geschriebene Buch Verständniß und bewußtes, sicheres Urtheil an Stelle eines dunkeln Gefühls in Sachen der Kunst-Industrie treten lassen und Antwort geben auf jene zahlreichen Fragen, welche die Wohnung in ästhetischer Beziehung uns stellt. Er hat nicht nur für Künstler und Dekorateurs, sondern vor Allem für die Bewohner des Hauses, vorzüglich auch die Hausfrauen geschrieben, denen er damit ein ästhetisches Hausbuch und einen Rathgeber zu bieten wünscht.

Der Weg, welcher zu diesem klar ausgesprochenen Ziele führen könnte, erschien dem Verfasser ein doppelter: einmal, indem er die Geschichte verfolgt und beobachtet, in welcher Weise die jeweiligen Bedürfnisse befriedigt worden sind, wie Bedürfnisse und die Deckung derselben sich allmählig umgewandelt haben, und auf welche Weise endlich das jetzt Vorhandene entstanden ist; sodann, indem er die in der Natur der Dinge liegenden Bedingungen untersucht und die Resultate einer Kritik unterzieht, welche dann angiebt, was recht und gut und was verwerflich ist. Falke führt uns mit sicherer Hand auf beiden Wegen zu demselben Ziele. **R. Bergau.**

(Schluß folgt.)

Das Lincoln-Monument in Philadelphia.

Am 22. Mai des Jahres 1865 wurde die „Lincoln-Monument-Association" zu Philadelphia gegründet, um dem edlen, so ruchlos hingemordeten Präsidenten Abraham Lincoln ein würdiges Denkmal zu setzen, für welches man im Staate Pennsylvanien allein mindestens 100,000 Dollars zu sammeln gedachte. Da indessen bei den schweren Zeiten, welche in den Vereinigten Staaten auf den vierjährigen, blutigen Bürgerkrieg folgten, die Gelder nicht in dem gehofften Maße eingingen, so beschloß man am 11. Juli des genannten Jahres, sich nur auf ein Monument zu beschränken und von der ursprünglich intendirten Anlage eines Parkes und eines Invalidenhauses abzusehen. Die Finanzlage der Association stellte sich im September 1871 wie folgt: Die Gesammteinnahmen betrugen 36,272 Dollars 73 Cents; die Statue kostete 19,300 Dollars, der Granitunterſatz, das Postament u. s. w. 9,500 Dollars, sonstige Ausgaben 3,128 Dollars 81 Cts., zusammen 31,928 Dollars 81 Cents, sodaß sich ein Ueberschuß von 4,343 Dollars 92 Cents ergab, der für Bezahlung noch ausstehender Rechnungen verausgabt werden wird. Die feierliche Enthüllung des Denkmals fand am 22. September dieses Jahres als dem neunten Jahrestage der unsterblichen Emancipations-Proklamation Abraham Lincoln's statt. Wir entnehmen die nachstehende Beschreibung dieser Feierlichkeit und des Denkmals selbst im Wesentlichen der „New-York Tribune" und dem „Philadelphia Demokrat." —

Am Freitag, den 22. September, rückten sämmtliche Milizsoldaten von Philadelphia nebst einigen Negerregimentern zur Parade aus und stellten sich auf dem Festplatze auf. Zur bestimmten Zeit betrat Herr Professor Charles J. Still, Präsident der Lincoln-Monument-Association, die Rednerbühne und gab in kurzen Zügen eine Entstehungsgeschichte des durch freiwillige Beiträge aus dem Volke in's Leben gerufenen Denkmals. Nachdem das Standbild unter dem Donner der Kanonen enthüllt worden war, hielt der Oberst Mac Michael die eigentliche Festrede, in welcher er den Charakter und die Thaten des Märtyrer-Präsidenten schilderte. Am Abend fand eine glänzende Illumination des ganzen Monumentes statt, und ein prachtvolles Feuerwerk wurde zu Ehren der Emancipations-Proklamation abgebrannt.

Das Monument ist auf dem Hauptfahrwege nahe der Einfahrt von der Brownstraße, zwischen Lemon-Hill und den großen Fairmount-Wasserwerken, aufgestellt worden und fällt allen Besuchern des nahegelegenen Parks sofort in die Augen.

Die Statue selbst ist von dem bekannten amerikanischen Bildhauer Randolph Rogers, über dessen Leben und Werke wir in dieser Zeitschrift (Bd. V, S. 288 ff.) bei Besprechung der Bronzethüren im Kapitol zu Washington City Näheres berichteten, in Rom modellirt und in der königlichen Erzgießerei zu München von Miller gegossen worden. Präsident Lincoln ist dargestellt auf einem Stuhle sitzend, den Blick ernst und voll Würde nach Süden gerichtet, da er seine ganze Amtszeit hindurch mit den rebellischen Südstaaten zu kämpfen hatte und schließlich selbst das Opfer des südlichen Fanatismus ward. In der linken Hand hält er eine Rolle, die mehrfach er-

wähnte Emancipations-Proklamation,*) in der rechten die Feder, mit welcher er dies Schriftstück unterzeichnete. Die Haltung der Figur ist, dem Charakter und Wesen Lincoln's entsprechend, ganz ungezwungen und natürlich, während die Gesichtszüge bei vollkommener Aehnlichkeit die ruhige Milde und die feste Energie ausdrücken, welche den für sein Vaterland zu früh gestorbenen Präsidenten im Leben auszeichneten. Die Höhe der sitzenden Kolossalfigur beträgt 9 Fuß 6 Zoll.

Die Basis des Denkmals bildet ein massives 4 Fuß hohes und 15 bis 17 Fuß großes granitnes Oblong, auf welchem ein mit vorspringenden Konsolen an den vier Ecken geschmückter Zwischensatz ruht, dessen vier Felder vier Inschriften enthalten. Die erste dem Süden zugekehrte Inschrift lautet:

„To Abraham Lincoln — From a grateful People."

Die zweite Inschrift ist der von Lincoln am 19. November 1863 auf dem Schlachtfelde von Gettysburg gehaltenen Rede entnommen, sie lautet: „Laßt uns hier fest beschließen, daß die Regierung des Volkes durch das Volk und für das Volk nicht von dieser Erde verschwinden soll." Die dritte Inschrift: „Ich verordne und erkläre, daß alle Personen, die in den in Rebellion begriffenen Staaten als Sclaven gehalten wurden, frei sind und von nun an frei bleiben sollen", ist ein Satz aus der Emancipations-Proklamation. Die vierte Inschrift endlich bilden die schönen Schlußworte der zweiten Inaugural-Adresse, die Lincoln am 4. März 1865 hielt, sie lauten also: „Mit Uebelwollen gegen Niemanden, mit Liebe für Alle, mit Festigkeit im Rechten, wie Gott uns verstattet, das Rechte zu erkennen, so laßt uns das Werk vollenden, in dem wir begriffen sind."

Auf dem oben erwähnten Zwischensatz befindet sich ein Sockel, dessen abgekantete Ecken vier Bronzeadler mit halb gespreizten Flügeln zieren; die Adler haben 2 Fuß in der Höhe und 3 Fuß in der Flügelweite; zwischen ihnen sind Festons, Eiche und Lorbeer, angebracht, ebenfalls in Bronze. Ueber dem Sockel erhebt sich das eigentliche, 7 Fuß hohe und an den Ecken abgerundete Piedestal, auf welchem die Statue sich befindet. Die vier großen Seitenfelder des Piedestals schmücken die Wappenschilder der Vereinigten Staaten von Amerika und des Staates Pennsylvanien, sowie ein Paar gekreuzter, mit Trauerflor umwundener amerikanischer Fahnen und zwei gekreuzte Schwerter, über welchen ein Immortellenkranz liegt.

Das ganze Denkmal erreicht eine Höhe von ungefähr 38 Fuß. Die Stadt Philadelphia hat durch das Lincoln-Monument zweifelsohne eine neue und würdige Zierde bekommen, welche nur dazu beitragen kann, den Ruf von Randolph Rogers als Bildhauer zu erhöhen. Wie uns von zuverlässiger Seite gemeldet wird, soll — vornehmlich auf Betreiben des deutschen Elementes in Philadelphia — in nicht zu langer Zeit daselbst in dem schön angelegten Fairmount-Parke auch ein Denkmal für Alexander v. Humboldt errichtet werden.

Zum Schluß noch die Bemerkung, daß die Gebeine Abraham Lincoln's und seiner beiden Söhne, welche bisher in einem provisorischen Grabmale untergebracht waren, seit einigen Wochen in der nunmehr mit Kunst und Geschmack vollendeten Gruft auf dem Oak Ridge Friedhofe zu Springfield im Staate Illinois beigesetzt worden sind.

Rudolph Doehn.

*) Es mag hier die Bemerkung nicht ohne Interesse sein, daß das Original dieser Proklamation, welches seiner Zeit für 25,000 Dollars an die historische Gesellschaft zu Chicago in Illinois verkauft ward, bei dem großen Brande, der diese Stadt im Oktober d. J. heimsuchte, verloren ging. —

Kunstunterricht.

* **Die Vorlesungen im Oesterreichischen Museum** haben am 23. November, 7 Uhr Abends, mit dem Vortrage Dir. v. Eitelberger's über die Kunstbestrebungen in Oesterreich ihren Anfang genommen. Am 30. November und am 7. December folgen darauf zwei Vorträge desselben über Tizian und seine Gemälde im k. k. Belvedere. Das weitere Programm lautet: 14. December Regierungsrath J. Falke, die diesjährige Londoner Weltausstellung; 21. December, Prof. Dr. v. Lützow, die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J.; 28. December Prof. Dr. Conze, über Museen für Plastik; 4. Januar Oberbaurath v. Ferstel, der Neubau des Oesterr. Museums; 11. und 18. Januar Prof. Dr. v. Lützow, Wandmalerei und Architektur in der italienischen Renaissance; 25. Januar Prof. Dr. Conze, über antike Barbarenbilder; 1. Februar Oberbaurath Fr. Schmidt, über den Rathhausbau in Wien; 8. Februar Prof. Dr. W. Exner, die Industrie im Böhmerwalde; 22. und 29. Februar Prof. Dr. E. Ludwig, über Theerfarben; 7., 14. und 21. März Regierungsrath J. Falke, die ornamentale Kunst der Renaissance. Eintrittskarten werden dies Jahr nicht ausgegeben (mit Ausnahme der grünen Freikarten): Eintrittspreis 20 Kr. ö. W.; Kassa-Eröffnung 6 Uhr. — Nach Schluß der kunstgewerblichen Ausstellung werden außerdem Sonntagsvorlesungen (10—11 Uhr Vormittags) abgehalten werden, deren Programm folgendermaßen lautet: Uebersicht der Stilarten, von Dir. v. Eitelberger; Grundsätze des Geschmacks von Regierungsrath J. Falke; die Fortschritte im Ausstellungswesen durch die Weltausstellungen, von Prof. Dr. W. Exner; endlich Farbenlehre, von Prof. Dr. Ditscheiner. Nähere Bestimmungen über diese Sonntagsvorlesungen werden später bekannt gegeben.

Konkurrenzen und Preisverleihungen.

Für das in Berlin zu errichtende deutsche Parlamentsgebäude wird eine Konkurrenz ausgeschrieben, deren Programm folgendermaßen lautet: „Das Gebäude soll auf der östlichen Seite des Königsplatzes errichtet werden, und zwar sollen die vortretenden Theile desselben sich innerhalb der auf dem anliegenden Situationsplane angedeuteten Baufluchtlinien halten, die auf der Westseite der Baustelle anzuordnenden Vorbauten dem Mittelpunkte des Sieges-Denkmals sich nicht auf mehr als 170 Meter nähern. Das Gebäude soll folgende Räumlichkeiten enthalten: I. An Dienstwohnungen: 1. Für den Präsidenten des Reichstages 8—10 Arbeits-, Wohn- und Schlafzimmer, 2—3 Domestikenzimmer, einige Fremdenzimmer, eine Küche, ein Anrichtezimmer und die erforderlichen Vorrathsgelasse, ferner 2—3 Empfangs-Salons, in Verbindung mit einem großen Festsaal von etwa 395 Quadratmeter Flächeninhalt, welcher gleichzeitig zu außerordentlichen geschäftlichen oder festlichen Versammlungen der Reichstags-Mitglieder benutzt werden kann. 2. Für den Bureau-Dirigenten: bestehend aus 7—8 Zimmern und den zugehörigen Wirthschaftsräumen. 3. Für den Castellan (Botenmeister): 3—4 Stuben nebst Zubehör. 4. Für die Portiers an den

Haupteingängen des Gebäudes, in Verbindung mit den im Kellergeschosse anzulegenden, aus je 2 Stuben nebst Zubehör bestehenden Wohnungen derselben. 5. Für zwei Hausdiener im Kellergeschosse, jede Wohnung bestehend aus einer geräumigen Stube, Kammer und Küche 2c. II. Einen Sitzungssaal für das Plenum des Reichstages in der Größe von 620—640 Quadratmeter Grundfläche (excl. Logen), mit Sitzplätzen für 400 Mitglieder. Derselbe muß ferner enthalten im unteren Raume: 1. eine erhöhte Tribüne mit 2 Sitzen für das Präsidium, zu jeder Seite drei Plätze für Schriftführer; 2. die Rednerbühne vor dem Präsidentensitz, daneben auf jeder Seite zwei Plätze für Referenten 2c.; 3. einen Tisch und die Plätze für 5 Stenographen vor der Rednerbühne; 4. einen Tisch zum Niederlegen von Dokumenten; 5. einen erhöhten Raum mit 50 Plätzen und den erforderlichen Schreibtischen für Mitglieder des Bundesrathes. Auf den Tribünen: 6. eine Loge für den Kaiserlichen Hof und die verbündeten Fürsten mit einem geräumigen Salon und zwei Vorzimmern; 7. eine Loge zur Disposition für die Mitglieder des Reichstages; 8. eine Loge für das diplomatische Korps; 9. eine Loge für die Journalisten zu 30—40 Personen; 10. 2—3 kleine reservirte Logen und 11. die Logen für das Publikum zu 250—300 Plätzen. III. Räume, welche in der Nähe des Sitzungssaales liegen müssen: 1. ein geräumiger Vorsaal resp. abgeschlossenes Vestibul für die Mitglieder des Hauses in Verbindung mit den erforderlichen Garderobe- und Closeträumen; 2. ein Konferenzzimmer des Präsidenten nebst Vorzimmer; 3. ein Sprechzimmer des Präsidenten; 4. ein Zimmer der Schriftführer; 5. ein Konferenzzimmer des Reichskanzlers nebst Vorzimmer; 6. ein Sprechzimmer desselben; 7. ein Geschäftszimmer des Präsidenten des Reichskanzler-Amtes nebst Vorzimmer; 8. ein Sitzungssaal für die Mitglieder des Bundesrathes mit 60 Plätzen nebst geräumigem Vorzimmer; 9. 3—4 Geschäfts- und Sprechzimmer für die Mitglieder des Bundesrathes; 10. zwei Sprechzimmer für die Mitglieder des Reichstages; 11. ein Stenographenzimmer mit 25—30 hellen Arbeitsplätzen; hiermit in Verbindung 12. ein Zimmer zur Korrektur der stenographischen Aufzeichnungen; 13. 1—2 Zimmer für Journalisten; 14. ein geräumiger Erfrischungssaal nebst Büffet und 3—4 Nebenräumen; 15. ein geräumiger heller Lesesaal mit einigen Schreibtischen. IV. Räume für das Bureau des Reichstages; 1. ein Geschäftszimmer für den Dirigenten nebst Vorzimmer; 2. zwei Zimmer resp. für die Expeditionen und Kanzlei; 3. ein geräumiges Lokal für die Registratur; 4. ein Zimmer für den Botenmeister. Diese Räume, welche wo möglich im Erdgeschoß anzulegen sind, müssen zusammen mindestens 345 Quadratmeter enthalten; 5. ein geräumiges Zimmer zur Expedition der Drucksachen und zum Aufenthalte von 40—50 Kanzleidienern, welches nöthigenfalls im Souterrain anzuordnen ist; 6. ein Archiv von 128—148 Quadratmeter Grundfläche mit besonderer Sicherung gegen Feuersgefahr. V. Anderweitige Geschäfts- und Nebenräume: 1. sechs Abtheilungssäle für je 50—60 Personen à 128—148 Quadratmeter; 2. zwei desgleichen, zugleich für Fractions-Sitzungen zu 100 resp. 120 Personen 3. 6—8 Kommissionszimmer von verschiedener Größe für resp. 15—30 Personen; 4. die zu diesen Räumlichkeiten erforderlichen Korridore, resp. Vorzimmer; 5. ein Zimmer für den Postbeamten des Hauses; 6. ein Zimmer für einen Telegraphenbeamten; 7. die Räume für die Bibliothek des Hauses, die stenographischen Berichte 2c. nebst einem Arbeitszimmer für den Bibliotekar und einem Lesezimmer für die Abgeordneten. Für diese Zwecke sind 490—590 Quadratmeter in Aussicht zu nehmen; 8. außerdem sind in dem hohen Kellergeschoß die Wirthschaftsräume für den Restaurateur, so wie die für ein solches Gebäude erforderlichen Räumlichkeiten zur Aufbewahrung von Brennmaterial und andern Utensilien unterzubringen. Es ist ferner für einen Raum zur Aufstellung einer metallographischen Presse mit einigen Setzkasten und einer Handpresse und für einige Zimmer zu sorgen, in denen die im Hause beschäftigten Handwerker ihre Arbeiten vornehmen können. Das Gebäude muß durchweg feuerfest konstruirt sein und unverbrennliche Treppen erhalten. Die einzelnen Dienstwohnungen, die Räumlichkeiten für die Abgeordneten, die Geschäftszimmer für den Bundesrath, so wie die Logen für den Kaiserlichen Hof, resp. für das Publikum, sind mit bequemen, von einander abgesonderten Ein- und Zugängen zu versehen. Stallung für mindestens 6 Pferde, Remise für mindestens 6 Wagen und eine Kutscherwohnung mit den erforderlichen Nebenräumen sind anzulegen. Die Konkurrenz-Projekte sollen nicht nur die zweckmäßigste Lösung der vorliegenden Aufgabe versuchen, sondern zugleich die Idee eines Parlamentsgebäudes für Deutschland im monumentalen Sinne verkörpern. Es ist daher in den Entwürfen auf eine reiche Ausschmückung des Aeußern und Innern durch Skulptur und Malerei Bedacht zu nehmen. Die Konkurrenz-Bedingungen sind folgende: Die Projekte — sämmtlich mit dem Namen ihrer Verfasser versehen — müssen spätestens bis zum 15. April 1872 an das Reichskanzler-Amt eingeliefert werden. Es werden keine vollständig ausgearbeiteten Baupläne, sondern zunächst nur Skizzen verlangt, und zwar folgende Zeichnungen: Die Grundrisse sämmtlicher Geschosse im Maßstabe von $^1/_{200}$ ferner zwei Ansichten und die zur vollständigen Beurtheilung des Projektes erforderlichen Profile im Maßstabe von $^1/_{150}$ und eine Perspektive. Die Darstellung der Konstruktion wird nicht verlangt, dagegen muß der beigefügte Erläuterungsbericht über die Prinzipien der gewählten Deckenbildungen Angaben enthalten und darlegen, welche Heizungs- und Ventilations-Vorrichtungen beabsichtigt werden. Die bis zum festgesetzten Ablieferungs-Termin eingegangenen Arbeiten werden zunächst vier Wochen lang öffentlich ausgestellt und dann einer Jury zur Beurtheilung und Entscheidung über die zuzuerkennenden Preise überwiesen. Für denjenigen Entwurf, welcher nach dem Urtheile der Jury die gestellte Aufgabe am besten löst, wird ein erster Preis von 1000 Friedrichsd'or gezahlt. Weitere vier Preise von je 200 Friedrichsd'or sollen für die zunächst vier besten Projekte gezahlt werden. Die prämiirten Entwürfe werden gegen Zahlung der Prämie Eigenthum des Reichs. Nur diejenigen Konkurrenten, welche in jeder Beziehung die Bedingungen des Programms innehalten, haben Anspruch auf Berücksichtigung bei der Preis-Ertheilung."

Bei den Verhandlungen des Reichstages wurde dies von der dazu eingesetzten Kommission entworfene Programm mit der Modifikation angenommen, daß die Konkurrenz auf deutsche Bewerber beschränkt werde. In die Kommission zur Ausschreibung der Konkurrenz wurden die Mitglieder der früheren Kommission wieder gewählt, welche nebst den drei Mitgliedern des Bundesrathes sich durch Aufnahme von sechs Architekten und einem Bildhauer verstärken sollen. Die von einem Abgeordneten beantragte Hinzufügung eines Kunsthistorikers wurde, nachdem Graf Münster den Begriff eines solchen für undefinirbar erklärt hatte, nicht beliebt.

Die deutsche Goethestiftung eröffnet eine Preisbewerbung für ein Werk der Bildhauerkunst, dessen Gegenstand der Entwurf eines Denkmals für die in siegreichem Kampfe für das deutsche Vaterland gefallenen Krieger bildet. Deutsche Bildhauer werden zur Betheiligung unter folgenden Bedingungen eingeladen: 1) Gegenstand und Form der für die Lösung der gestellten Aufgabe zu wählenden Darstellung ist freigegeben. 2) Außer einer plastischen Skizze des ganzen Denkmals in beliebiger Größe ist eine für dasselbe bestimmte Statue oder ein zu demselben gehöriges Relief als Gypsmodell von mindestens 60 Centimeter Höhe einzusenden. 3) Der ausgesetzte Preis beträgt eintausend Thaler und wird auf Grund des von einem Ausschusse Kunstverständiger nach Stimmenmehrheit abzugebenden Gutachtens von der am 28. August 1872 stattfindenden General-Versammlung zuerkannt. Diese Zuerkennung wird unter Benennung der Mitglieder des Kunstverständigen-Ausschusses zur öffentlichen Kenntniß gebracht. 4) Die Entwürfe sind anonym mit einem Motto versehen und in Begleitung eines versiegelten, mit gleichem Motto überschriebenen Kuverts, welches Namen und Wohnort des Künstlers enthält, bis zum 1. August 1872 an den Vorstand des Goethevereins zu Weimar unter der Adresse des Großherzoglichen Museums daselbst frachtfrei einzusenden. Die Kosten der Rücksendung der Entwürfe an die zu bezeichnende Adresse trägt die Stiftung. 5) Der mit dem Preise gekrönte Entwurf wird Eigenthum der deutschen Goethe-Stiftung. Das Recht der Reproduktion und Vervielfältigung verbleibt dem Künstler.

Personalnachrichten.

B. **Michael Muncacsy** in Düsseldorf hat einen Ruf als Professor und Lehrer der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar erhalten und angenommen. Er wird dort die Stelle des ausscheidenden Professors Pauwels übernehmen. Bevor er sich hierzu bereit erklärte, hat er sich persönlich

von den näheren Verhältnissen Kenntniß verschafft und ist mehrmals von dem kunstsinnigen Großherzog auf der Wartburg empfangen worden. Im Sommer nächsten Jahres wird Muncacsy unter sehr günstigen Bedingungen die Stellung antreten und zuvor noch einige Monate in Paris zubringen, wo seine ungarischen Genrebilder so großes Aufsehen gemacht haben. Gegenwärtig arbeitet er an vier kleinen Gemälden, nach deren baldiger Vollendung er Düsseldorf verlassen wird.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Wiener Künstlergenossenschaft** hat den Landschaftsmaler E. Lichtenfels für das laufende Jahr zum Vorstande gewählt. Vorstand-Stellvertreter ist E. Felix, Schriftführer A. Obermüllner, Cassier F. Moos. Die permanenten Ausstellungen werden von G. Ranzoni und E. Lafitte geleitet.

Sn. **Der 100 jährige Geburtstag Senefelder's**, des Erfinders der Lithographie, ist wie an andern Orten so auch in Leipzig von Fachgenossen, Kunstverwandten und Kunstfreunden durch ein solennes Festmahl gefeiert worden. Größeres Verdienst erwarben sich die Veranstalter der Leipziger Gedenkfeier noch durch die im großen Saale der Buchhändlerbörse bewirkte Ausstellung lithographischer Druckerzeugnisse und insbesondere durch den sinnreichen Gedanken, ein übersichtliches Bild der allmählichen Entwickelung des Steindruckes von seiner Wiegenzeit bis zur glänzenden Höhe der Oelbild-Imitation zu entrollen. Fehlten in der Kette auch einzelne Zwischen- oder Nebenglieder, namentlich ausländische Leistungen, so hatte man doch im Ganzen den Eindruck des Wachsens und Werdens ohne Sprung und Bruch. Interessant war die Beobachtung, wie die neue Art der Vervielfältigung in den Windeln schon mit den Prätensionen des Herkules auftrat, ihre Mittel überschätzend gleich nach den höchsten Zielen langte, in die Domäne des Kupferstichs mit kecker Hand eingriff und Ersatz für Stich-, Schab- und Aetzkunst zu bieten suchte, bis sie, durch Erfahrung belehrt, den einzig richtigen Weg zum Kreideton und Chromodruck fand, zwei Gebiete, wo sie mit Recht die Alleinherrschaft beanspruchen darf. Denn, was auch die Chromotypographie (Clairobscur-Druck) in weiterer Entwickelung auf der Buchdruckerpresse noch leisten mag, immer dürfte sie an beengende Voraussetzungen und Vorbedingungen geknüpft sein, die den Steindruck nicht in gleichem Maaße beschränken. Die Lehrzeit war allerdings keine kurze, und es ist manches Jahrzehnt verflossen, ehe Senefelder's und Strixner's erste schüchterne Versuche, das Kolorit einzuführen und Lichter auszusparen, sich zu so glänzenden Erfolgen entwickelten, wie sie die Firmen H. C. Gerold in Berlin, Ed. Hölzel in Wien (mit einem trefflich durchgeführten Viehstück nach Fr. Voltz), ferner Prang & Co. in Boston mit ihren Oelfarbendrucken, endlich Gust. Seitz in Hamburg-Wandsbeck mit Aquarell-Imitationen (Karl Werner's Nilbilder) auf dieser Ausstellung aufzuweisen hatten. Auf den hohen Bahnen, welche neben Strixner (Boisseree'sches Galerie-Werk) in erfolgreicher Weise auch Piloty mit der Herausgabe der k. bayerischen Kunstsammlungen einschlug, konnte ihnen das große Ganze nicht folgen. Die neue Technik mußte fürerst die breiteren und fruchtbareren Niederungen des täglichen Bedürfnisses, des Handels und Verkehrs aufsuchen, wo Schnelligkeit der Ausführung und Wohlfeilheit der Herstellung (Etiketten-, Formular-, Karten- und Notendruck ꝛc.) ihr die materielle Existenz sicherten und von dieser aus die Möglichkeit gewährten, ihre Mittel zu vervollkommnen und ihre Kräfte zu steigern. Besser justirte Pressen, vorzüglichere Papier- und Farbenqualität haben die chromolithographische Produktion seit den funfziger Jahren zu Ergebnissen, an welche gewiß Senefelder's kühnste Erwartungen nicht hinanreichten. — Am meisten vermißte man auf der Ausstellung die Leistungen der Franzosen, die handfertig und anstellig, wie sie sind, sich der deutschen Erfindung schon in der Frühzeit bemeisterten, wo Künstler von Rang und Ansehen, wie z. B. Carle Vernet, sich gern mit dem Lithographiren von „Einfällen“ befaßten. Für die Entwickelung des Farbendruckes, insbesondere des auf Wiedergabe des farbigen Ornaments gerichteten, waren ihre Fortschritte vielfach maßgebend, und Lemercier in Paris hatte bis vor nicht langer Zeit in diesem Betracht den ersten Rang inne. Für ächt pariserisch hätte indeß Jeder die durch brillante Farbentöne, Eleganz der Zeichnung und Sauberkeit der Mache in's Auge fallenden Kleinigkeiten gehalten, wie sie in vielen tausend Exemplaren zur Verzierung von Papiermappen, Bonbonièren, Kartonagen aller Art verwandt zu werden pflegen, hätte nicht die Firma Meißner & Buch in Leipzig sich als Erzeugerin genannt. Diese koketten Dämchen und sie nachäffenden Kinder mit ihren wie aus Wachs bossirten, rosig angehauchten Gesichtern sind wohl kaum für die Zwecke, denen sie dienen, durch mehr deutsch gedachte und empfundene Typen zu ersetzen. So müssen wir uns ihre Einwanderung schon mit dem Troste gefallen lassen, daß deutscher Gewerbfleiß wieder einmal unsere übelgelaunten Nachbarn auf ihrem eigensten Gebiete aus dem industriellen Sattel gehoben hat.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Das Denkmal Theodor Mintrop's, welches durch freiwillige Beiträge seiner Verehrer gestiftet wurde, ist nunmehr vollendet und ward mit Chorgesängen und einer poetischen Rede des Dichters Emil Rittershaus aus Barmen am Sonntag den 29. Oktober auf dem hiesigen Friedhofe feierlich eingeweiht. Es besteht aus der Bronzebüste des Meisters, die, in Berlin nach dem trefflichen Gypsmodell von Julius Bayerle gegossen, das Grab in würdiger Weise ziert. Sie steht auf einem hohen Postament von dunklem Granit, welches die goldene Inschrift trägt: „Dem Andenken von Theodor Mintrop, geb. 1814, gest. 1870, gewidmet von seinen Freunden.“ Ein geschmackvolles gußeisernes Gitter nach einer Zeichnung des Architekten Rincklake umgiebt das Ganze, das einen einfach schönen Eindruck macht.

* **Gustav Gaul** hat im Auftrage des Banquiers Weiß in Wien das Selbstporträt Raffael's und Tizian's „Flora“ in den Uffizien meisterhaft kopirt. Es ist Aussicht vorhanden, daß wir von derselben Hand auch eine Nachbildung der „Bella di Tiziano“ demnächst erhalten.

* **Der Neubau der Wiener Akademie** ist um einen bedeutenden Schritt seiner Verwirklichung näher gerückt. Die revidirten Baupläne Hansen's, nebst dem Voranschlage von 1,200,000 fl., haben die Unterschrift des Kaisers erhalten und das leitende Baukomité, unter Vorsitz v. Löhr's, hat sich konstituirt. Noch in diesem Jahre soll mit der Einplankung des Bauplatzes, der Errichtung der Bauhütte und den Erdarbeiten begonnen werden.

J **Ein neuer Brunnen in Köln.** Eine auffallende Thatsache ist es, daß man in der Stadt Köln, welche doch, wie kaum eine andere deutsche Stadt, auf ihre gothischen Prachtbauten, seien es Kirchen oder Profangebäude, stolz sein kann, zu keiner Zeit darauf gedacht hat, auch nur einen der vielen öffentlichen Brunnen durch ein architektonisch oder bildnerisch bemerkenswerthes Monument zu schmücken. Wenn man in minderbedeutenden Städten sich angelegen sein ließ, eine Reihe von künstlerisch hervorragenden Brunnendenkmalen ausführen zu lassen, so begnügte man sich in Köln damit, Vorsorge zu treffen, daß die primitiv eingerichteten Zieh- und Drehbrunnen keine Gefahr für Menschen und Vieh boten. Unsern Tagen scheint es vorbehalten zu sein, das nachzuholen, was unsere Vorfahren versäumt haben. Der Kölner Verschönerungsverein, dessen Streben und Wirken alle Anerkennung verdient, hat sich entschlossen, auf einzelnen öffentlichen Plätzen monumentale Brunnen zu errichten. Ehe er noch zur Ausführung seines schönen Vorhabens gelangt und Hand an das löbliche Werk gelegt, ist ihm der Dombaumeister Baurath Voigtel schon zuvorgekommen und hat am Fuße des Domchores, zwischen dem Dom und der Brückenrampe, ein die Kritik etwas stark herausforderndes Brunnenmonument errichten lassen. Gerade die Stelle, an welcher dieser Brunnen aufgeführt worden, verlangte ein Monument, welches Angesichts des gewaltigsten und großartigsten Werkes deutscher Baukunst durch seine Idee sowohl als auch durch seine künstlerische Vollendung zu imponiren geeignet war. Statt dessen aber macht das wirklich ausgeführte Opus trotz seiner Steinmasse und der bedeutenden Dimensionen des von etwas zu kolossalen schematischen Ungeheuern (geflügelten Löwen) getragenen Unterbaues wegen seiner Gedankenarmuth, seines unharmonischen Aufbaues und seines winzigen Standbildes einen kläglichen und ärmlichen Eindruck. Die genannten Löwen befinden sich unmittelbar unter dem unteren großen Becken. Der mit Laub umkränzte Rand dieses Beckens ist hie und da mit Maskarons geschmückt, deren Ausführung roh genannt werden muß und geringe künstlerische [illegible] verräth. Winzig erscheint darauf das zweite, höher stehende Becken, aus dessen Mitte endlich eine

dürftige, röhrenartige Säule emporsteigt, welche die schmächtige Petrusstatue trägt. An dieser Statue, die aus dem Atelier des Bildhauers Peter Fuchs hervorgegangen ist, muß, abgesehen davon, daß sie dem Unterbau gegenüber noch einmal so groß sein müßte, ausgesetzt werden, daß der Hinterkopf verhauen ist und die Vorderarme zu kurz sind. Diese Skulptur gehört zu denen, welche nur eine spiritualistische Bedeutung beanspruchen können. Von der allgemeinen Volksstimme nicht weniger als von der strengen Kunstkritik ist über den genannten Brunnen das Verdammungsurtheil gesprochen. Der Volkswitz hat sich bereits der schmächtigen Petrusstatue bemächtigt, und eine Blumenlese all der schnurrigen Aeußerungen und boshaften Bemerkungen, welche über dieses jüngste Erzeugniß der Kölner Plastik Tag für Tag fallen, würde für die Künstler, welche das Werk entworfen und ausgeführt haben, wenig schmeichelhaft sein.

Ueber Kreling's Brunnen für Cincinnati schreibt uns unser Münchener △ Korrespondent nachträglich: Da mir nichts ferner steht, als die Verdienste eines so hervorragenden Künstlers, wie Meister Kreling, in irgend einer Weise schmälern zu wollen, beeile ich mich, meiner Besprechung des von ihm für Cincinnati gelieferten Brunnens berichtigend beizufügen, daß mit Ausnahme der vier außerhalb des Bassins stehenden Knabengestalten, welche Ferdinand Miller, und der vier kleinen Kinderfiguren in den Nischen des Sockels, welche Friedrich Miller modellirte, der ganze Brunnen, somit auch die Reliefs und die architektonischen Theile von Kreling erfunden und modellirt sind. Die betreffende Stelle meines Berichtes erklärt sich einfach durch eine Verwechselung in Folge flüchtig niedergeschriebener Notizen, welche ich lebhaft bedauere. Wenn in demselben Berichte der Fischbrunnen Knoll's mit dem Werke Kreling's für Cincinnati in Beziehung gebracht wurde, so geschah dies aus zweifachem Grunde; einmal weil beide mit der traditionellen Allegorie und Symbolik energisch brachen und dann, weil die Kompositionen im Aufbau eine gewisse Aehnlichkeit haben. Daß Kreling's Entwurf aus dem Ende der vierziger Jahre stammt, ist bekannt, nicht minder, daß Knoll's Fischbrunnen einer späteren Zeit angehört. Da jedoch beiden Kompositionen völlig verschiedene Gedanken zu Grunde liegen, so kann meines Erachtens von einer Priorität der Idee in diesem Falle strenge genommen keine Rede sein.

B. **Professor Franz Ittenbach** in Düsseldorf hat jüngst ein großes Altarbild, eine Madonna mit dem Christuskind, vollendet, welches für eine romanische Schloßkapelle bestimmt ist, wo es in die Wand eingesetzt werden soll. Es ist deßhalb, um der Freskomalerei möglichst nahe zu kommen, in glanzlosen Oelfarben ausgeführt.

B. **H. Knackfuß**, ein Schüler Eduard Bendemann's in Düsseldorf, dessen Erstlingswerk, ein großer Karton „Chrimhild an der Leiche Siegfried's" schon zu vielen Hoffnungen berechtigte, hat neuerdings in einem Cyklus von zwölf Bleistiftzeichnungen, Scenen aus dem letzten Feldzuge, den er als freiwilliger Husar mitgemacht, in lebendiger Auffassung und charakteristischer Darstellung zur Anschauung gebracht. Die Blätter sollen, wie wir hören, in photographischer Nachbildung vervielfältigt werden.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 74.

Schlusssteinlegung im neuen Museum u. Eröffnung der Kunstgewerbe-Ausstellung. — Die Arbeiten für den österr. Hof in der Ausstellung des österr. Museums. — Zur Chemie der Thonwaaren (Forts.).

Kunst und Gewerbe. Nr. 46.

Alois Senefelder.

Gazette des Beaux-Arts. November.

Grammaire des arts décoratifs (4. art). Von Ch. Blanc (Mit Abb.). — Dissertation sur l'abandon de la glyptique en occident au moyen âge etc. Von Jules Labarte (Mit Abb.). — Miniatures de Jean Cousin. Von Ambr. Didot (Mit Abb.). — Les musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris (2. art). Von Alfr. Darcel. — Exposition internationale de Londres. Von René Ménard (Schluss). — Les palais brulés, Tuileries (1. art). Von Ed. Fournier. — Beilagen: Artemise, nach J Cousin (?) rad. von Haussoullier Lever de Lune, Originalradirung von Daubigny.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 21.

Le salon de Gand (Schluss). — Le château de Granville. — Th. Fourmois.

Art-Journal. November

The stately homes of England: Cassiobury. Von S. C. Hall (Mit Abb.). — The collection of C. H. Rickards Esq. — The use of plants and flowers in ornament. Von E. Toulmin Smith. — Cirencester Museum. Von L. Jewitt (Mit Abb.). — International exhibition: Sculpture. — Schools of art. — Loan exhibition of drawings. — Beilagen: The Fortune-teller, nach Phillip gest. von Knolle; A by-path of Chamouny nach Inchbold gest. von Prior; The coronation of the virgin, nach G. da Udine gest. von K. Mayr.

The Academy Nr. 15.

A descriptive catalogue of the works of George Cruikshank etc. by G. W. Reid. Von W. B. Scott. — Exhibition of cabinet pictures at the French Gallery. — New british institution gallery. — Art notes from nothern Italy. Von C. J. Hemans. — Eight miniatures by Jean Cousin (?). Von E. F. J. Pattison.

Berichte vom Kunstmarkt.

♂ **Versteigerung der Kupferstich-Doubletten des Berliner Museums.** Das Resultat der Versteigerung ist ein sehr günstiges zu nennen, was nicht allein der guten und theilweise ausgezeichneten Waare, die hier den Kunstfreunden geboten wurde, zuzuschreiben ist, sondern auch der warmen Theilnahme, die von allen Seiten Europa's der Versteigerung gezollt wurde. Viele und große Aufträge waren aus Nah und Fern eingegangen, und persönlich betheiligten sich nicht allein die deutschen Kunsthändler, auch Paris, London, Brüssel, Kopenhagen &c. waren vertreten; kein Wunder, daß der Kampf besonders um den Besitz seltener Blätter ein sehr lebhafter wurde, und man Preise zahlte, die nicht zu den alltäglichen gehören. Nicht unerwähnt dürfen wir lassen, daß Kunstblätter, deren Gegenstand zum Kunstgewerbe in einer gewissen Beziehung steht, wie Dolche, Vignetten, Vasen, Gefäße, Arabesken, Ornamente, Goldschmiedearbeiten &c. einer besonderen Beachtung sich erfreuten und verhältnißmäßig hohe Preise erzielten. So wurden gleich von Aldegrever Blätter dieser Art gut honorirt, die Dolchscheide (Nr. 20) ging mit 24 Thlr. weg, zwei Bl. Goldschmiedearbeiten (Nr. 27) trugen 20 Thlr. 25 Sgr. ein, der (beschädigte) Dolch (Nr. 28) 41 Thlr., der andere, silhouettenartig ausgeschnittene 30 Thlr. Das winzige Blättchen von Altorfer (Nr. 36), kaum ein Zoll im Gevierte, wurde mit 26 Thlr. 15 Sgr. bezahlt. Es ist nicht möglich, alle Blätter, deren Preis zwischen 30 — 100 Thlr. variirte, einzeln anzuführen, aber einige derselben sind besonders hervorzuheben:

Nummer.	Gegenstand.	Preis. Thlr.	Sgr.
111	B. Beham, Madonna	57	—
120	——— Karl V.	52	10
229	Burgmair, Adam und Eva	70	—
354	Dürer, Madonna mit der Birne . .	60	—
376	——— Hieronymus in der Zelle . .	81	—
395	——— Die große Fortuna	64	—
453	——— Die Apokalypse	61	—
794	L. v. Leyden, Selbstporträt	46	20
841	Isr. van Mecken, Kinderbad . . .	70	—
1013	Marc Anton, Adam und Eva, beschädigtes Exemplar . . .	70	—

Die musikalischen Hirten von D. Campagnola (Nr. 231) wurden mit 121 Thlr. bezahlt; Dürer's Kupferstich-Passion (Nr. 315—330) trug 203 Thlr. 20 Sgr. ein; sein Leben der Maria (Nr. 457) 125 Thlr.; die 12 Blätter aus Holbein's Todtentanz (Nr. 634—645) 127 Thlr. 25 Sgr.; die gothische Monstranz von Wenzel v. Olmütz (Nr. 911) 120 Thlr.; die Passion von Martin Schongauer (Nr. 1653—1665) 1002 Thlr. 25 Sgr. Wie vorauszusehen war, nahm das zahlreich

vertretene Werk Rembrandt's in vorzüglichem Grade das allgemeine Interesse in Anspruch, und es sind hier die namhaftesten Preise erzielt worden. Wir lassen einen Ueberblick der höheren folgen:

Nr.	Gegenstand.	Preis. Thlr.	Sgr.
1098	Rembrandt's Portrait, Bl. 21	50	5
1099	Desgleichen Bl. 22	360	—
1102	Desgleichen Bl. 23	150	—
1108	Adam und Eva, Bl. 28	42	—
1156	Die Darstellung im Tempel, Bl. 50	176	—
1173	H. Familie, Bl. 60	64	—
1191	Christi Predigt, Bl. 67	153	—
1192	Dasselbe Blatt	80	—
1213	Das sogen. Hundertguldenblatt	762	—
1217	Ecce homo, Bl. 76, im ersten Zustande	298	—
1218	Dasselbe im zweiten Zustande	189	—
1247	Der barmh. Samariter, Bl. 90	172	—
1249	Dasselbe Bl., späterer Druck	102	—
1278	H. Hieronymus, Bl. 103	80	—
1279	Derselbe Heilige, Bl. 104	140	—
1282	H. Franz, Bl. 107	82	15
1299	Die spanische Zigeunerin, Bl. 120	245	—
1351	Die Muschel, Bl. 159	135	—
1399	Die Frau im Bade, Bl. 199	100	—
1407	Die Frau mit dem Pfeile, Bl. 202	100	—
1417	Landschaft mit drei Bäumen, Bl. 212	173	—
1421	Die drei Hütten, Bl. 217	260	5
1422	Landschaft mit dem viereckigen Thurm, Bl. 218	86	—
1426	Desgleichen mit dem Gebüsch, Bl. 222	161	—
1427	Desgleichen mit der Ruine, Bl. 223	162	—
1429	Desgleichen mit der Scheune, Bl. 225	101	—
1435	Das Landgut des Goldwägers, Bl. 234	221	—
1483	Ephraim Bonus, Bl. 278	276	—
1501	Bürgermeister Six, Bl. 285	112	—
1545	Der bärtige Alte, Bl. 317	110	—

Das 582 Nummern zählende Werk Rembrandt's brachte in die Summe von 9820 Thlrn. 25 Sgr. ein. Der Totalerlös beläuft sich über 17,600 Thlr. Da Zahlen beredter als Worte sind, brauchen wir nichts weiter hinzuzufügen. Nur die eine Bemerkung können wir nicht unterdrücken: daß sich abermals die alte Erfahrung bestätigte, für wirklich gute Waare brauche man um den Käufer nicht zu sorgen, und wenn Verkäufer sowohl wie Käufer reell bedient werden, wenn besonders auf eine wissenschaftliche und gewissenhafte Anfertigung der Kataloge alle mögliche Mühe angewendet wird, dürfe dem Besitzer von Kunstsammlungen um einen günstigen Erfolg nicht bange sein. — Das Kunstauktions-Institut von R. Lepke ist somit, wie die Resultate der jüngsten Auktion zeigen, auf dem besten Wege, in die Stagnation des Berliner Kunsthandels neues Leben zu bringen.

Der Termin für die Auktion Gsell in Wien ist um einen Monat früher angesetzt als ursprünglich beabsichtigt war. Schon am 15. März 1872 wird die Versteigerung beginnen. Die serienweise Ausstellung der Sammlung im Künstlerhause nimmt bereits Mitte December ihren Anfang und wird im Januar und Februar fortgesetzt. Der in Ausführung befindliche Katalog wird mit 50—60 Illustrationen (in Radirung, Lithographie und Photographie) ausgestattet. Die Galerie enthält, wie bekannt, sowohl von alten als namentlich von modernen Meistern eine Reihe von Bildern ersten Ranges. Unter den Alten seien hier vorläufig nur Fr. Hals, Rembrandt, Metsu, J. Ruysdael, Cuyp, Teniers, v. d. Meer von Haarlem, Paolo Veronese, Tintoretto, Tiepolo und Cranach hervorgehoben. Von den Modernen Waldmüller (36 Oelbilder), Pettenkofen (34 Oelbilder, 100 Aquarelle und Studien), Schwind (23 Oelbilder, 100 Aquarelle und Studien), Gauermann (6 Oelbilder und 100 Studien), R. Alt (300 Aquarelle), Troyon (20 Oelbilder und 20 Aquarelle), Raffet (5 Oelbilder und 15 Aquarelle), ferner 2 Meissonier, 4 Decamps, 3 Couture, 3 Diaz, 3 Achenbach, 2 Rousseau, endlich zahlreiche Kostbarkeiten, Antiquitäten, Radirungen u. s. w.

Auktion Fromm, Bosen und van Essen. Bei dieser von J. M. Heberle in Köln am 9. Oktober abgehaltenen Versteigerung wurden unter anderen folgende Preise erzielt, die Künstlernamen nach den Angaben des Katalogs:

Nr.	Gegenstand.	Preis in Thalern.
1	v. Achen, Grablegung	40
36	Altd. Schule, Verkündigung	40½
44	„ „ Flügelaltar	65
49	Altniederl. Schule, Taufe Christi	40½
63	Barth. de Bruyn, Zwei Heilige	81
64	„ „ „ Männl. Bildniß	57
94	Köln. Schule, Mariä Verkündigung	86
98	„ „ Maria, das Kind anbetend	
100	„ „ Hausaltar	59½
108	Claessens, Flügelaltar	55½
134	v. Eyck'sche Schule, Madonna	101
158	H. Holbein, Männliches Bildniß	146
187	L. v. Leyden, Anbetung der Hirten	60
193	Mabuse, Flügelaltar	600
194	„ Madonna	100
222	B. v. Orley, Madonna	50
368	Alt-Köln. Schule, Madonna	115
369	„ „ Der Gekreuzigte	
387	B. de Bruyn, H. Antonius	60
348	Chines. Porzellanschüssel	8⅙
351	„ Theetopf (lädirt)	9⅓
460	Vergoldetes Ciborium	5⅔
465	Bürste mit silbergepreßtem Ornament	8⅙

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

1. Bücher.

Arnold, Georg. Das Werk von Georg Christoph Wilder jun., Maler und Kupferätzer in Nürnberg. Mit einer Radirung. gr. 8. Nürnberg, Korn.

Dippel, Jos. Handbuch der Aesthetik und der Geschichte der bildenden Künste, XVI. u. 872 S. gr. Lex. 8. Regensburg, Manz.

Histoire de l'ornement russe du Xme au XVIme siècle d'après les manuscrits. Paris, Morel & Cie.

Dolce, Lodovico. Aretino oder Dialog über Malerei. Uebersetzt von Caj. Cerri, mit Einleitung, Noten und Index, herausg. von R. Eitelberger von Edelberg. (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. II. Band) Wien, Braumüller.

2. Auktions- und Lagerkataloge.

J. M. Heberle in Köln. Auktion am 7. December. Kupferstiche, Radirungen etc aus dem Nachlass des Rentners J. F. Fromm und anderer Sammlern. 2588 Nummern.

J. M. Heberle in Köln. Lagerkatalog Nr. 74. Culturgeschichte und Kuriositäten in Druckschriften, fliegenden Blättern, Bildern etc. Abtheilung C.: Nahrungsmittel, alte Kochbücher, Tranchirkunst, Getränke, das Wirthshaus, Zechen, Bacchanalien etc.

3. Stiche.

Büchel, E. Stich nach *Marcanton Franceschini*. Die büssende Magdalena. Dresdener Galleriewerk. 42: 29,7 Cm. Bildfläche.

Andorf. Stich nach *Jul. Geertz.* Folgen des Schularrests. Berlin, Sachse & Co.

Schwindt, Max. Stich nach *Jul. Geertz.* „Cernirt." Berlin, Ebenda.

4. Oelfarbendrucke.

Kuhn, Max. Ansicht von Hohenschwangau, nach dem Aquarell in Farben gesetzt von *J. Rigal.* 56: 75 Cm. München, G. Niberle.

Kuhn, Max. Ansicht von Landshut, desgl. 46: 58. Cm. desgl., ebenda.

Inserate.

Farbendrucke.

Zu **Festgeschenken** empfehle ich folgende aus meiner neuen Anstalt hervorgegangenen **Farbendrucke**, bemerke, dass dieselben in den meisten Kunst- und Buchhandlungen vorräthig sind und Holzschnittskizzen derselben, sowie eine grosse Anzahl von Kritiken, die diese Blätter in der Presse gefunden haben, gratis und franco verabfolgt werden.

Bilder-Grösse in Centimetern hoch	breit	Jedes Bild wird mit und ohne Rahmen verkauft.		Bilderpreis Th.	Sg.	Rahmenpreis Th.	Sg.	Extra breite Rahmen Th.	Sg.
64	87	**Mondaufgang am Beina-Elv,** von Magnus von Bagge							
64	87	**Motiv aus dem Schächenthal** bei Bürglen i. d. Schweiz, v. Schwan	Pendants à	10	—	7	—	10	—
64	87	**Hafen im Winter,** v. W. Meyerheim	Pendants à	10	—	7	—	10	—
64	87	**Binnenhafen,** v. W. Meyerheim							
57½	88½	**Berchtesgaden m. d. Watzmann,** von A. Aerttinger							
57½	88½	**Der Kochelsee mit dem Kloster Schlehdorf,** v. A. Aerttinger	Pendants à	9	—	6	—	9	—
69½	59	**Waldeinsamkeit,** Motiv aus dem Ilsethal, von Schnee							
69½	59	**Der grosse Stuibenfall** im Oetzthal, v. G. Engelhardt	Pendants à	8	—	5	10	8	—
49½	70	**Die Blümlisalp oder Frau,** von Kandersteg aus gesehen, von G. Engelhardt							
49½	70	**Das Wetterhorn,** von Grindelwald aus gesehen, v. G. Engelhardt	Pendants à	8	—	5	—	8	—
49½	70	**St. Goar bei Rheinfels,** v. H. Pohle							
49½	70	**Aus dem Harz bei Blankenburg,** von W. Meyerheim	Pendants à	8	—	5	—	8	—
37	49½	**Schloss Tyrol** bei Meran, von G. Engelhardt							
37	49½	**Flüelen am Vierwaldstädter See,** v. G. Engelhardt							
37	49½	**Der Aerlenbach** bei der Handeck, von G. Engelhardt	Pendants à	5	—	3	15	5	—
37	49¼	**Zillerthal,** Partie aus dem Floitenthal, von G. Engelhardt							

Schliesslich mache ich auf den Artikel in der Zeitschrift für bildende Kunst V. Seite 346—350 aufmerksam, in welchen u. a. gesagt wird: Gerolds Specialgeschäft beschäftigt sich ausschliesslich mit Oelgemälde-Imitationen, in welcher Richtung sehr Vorzügliches geleistet wird. Eine Reihenfolge grosser Oelgemäldecopien, welche aus demselben hervorgegangen sind, leisten in Bezug auf Farbe und Wirkung das Aeusserste. Auf Leinwand aufgezogen, ersetzen sie wirklich in jeder nur irgend erreichbaren Weise die Originalbilder.

Berlin. **Carl. Heinr. Gerold,**
Krausenstr. 69.

[39]

Vortreffliches Weihnachtsgeschenk für Baumeister, Techniker etc.

Herdtle (Professor an der Baugewerkschule in Stuttgart).

Flächenverzierungen des Mittelalters, der Renaissance.

Liefg. I/II. (Fließe). à Liefg. 5 Thlr.

Obiges Prachtwerk wurde auf Veranlassung der Centralstelle für Gewerbe und Handel in Württemberg herausgegeben und von dieser warm empfohlen; dasselbe enthält eine reichhaltige Sammlung von Mustern (Kloster Bebenhausen bei Heilbronn u. s. w.) und ist daher allen Interessenten von großer Wichtigkeit.

Lieferung III. (Flächenornamente) erscheint Anfang 1872.

Verlag von Cohen & Risch. Hannover — Leipzig.

[40] **Zu beziehen durch jede Buchhandlung.**

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen vorräthig: [41]

Die

Menschen des Michelangelo

im

Vergleich mit der Antike.

Vortrag, gehalten in Rostock 1871

von

W. Henke,

Professor der Anatomie.

Mit 3 Tafeln.

15 Sgr.

Das Auge und der Blick,

Vortrag, gehalten in Schwerin 1869

von

W. Henke,

Professor der Anatomie.

Mit 4 Bildern.

12 Sgr.

Eine naturgemäße Erklärung von dem Ausdrucke der äußeren Erscheinung des Menschen, wie er im Leben und in der Kunst uns wirksam entgegentritt, ist nur an der Hand der Zergliederung der körperlichen Organe und ihrer Bewegung unter dem Einflusse des Geistes möglich. Der Verfasser, als Anatom von Fach und als Kunstliebhaber zu solchen Untersuchungen besonders vorbereitet und geneigt, giebt auch in den vorliegenden beiden populären Vorlesungen selbständige Proben derselben.

Ernst Kuhn's Verlag.

Im Verlage von **J. Bacmeister** (Baerecke'sche Hofbuchh.) in Eisenach erschien soeben:

Moritz von Schwind.

Sein Leben

und künstlerisches Schaffen

insbesondere

auf der Wartburg.

Von

Aug. Wilh. Müller.

Mit Titelbild, nach einer Zeichnung von F. Härtel.

Preis 24 Sgr.

„In diesem fein ausgestatteten Buche wird das Bild des vollendeten Meisters lebensfrisch und treu gezeichnet und sein künstlerisches Schaffen verständnißinnig geschildert. Die Titelvignette hat Maler Härtel mit Meisterschaft komponirt und erscheint dieselbe vorzüglich ausgeführt. Das Buch wird sich allerseits Freunde gewinnen." [42]

(Münchener Neueste Nachrichten.)

Die Montmorillon'sche

Kunsthandlung und Auktionsanstalt in München

offerirt zu den beigesetzten Preisen und sendet auf Verlangen und Kosten ihr bekannter Besteller zur Ansicht folgende

Kupferstiche, Radirungen etc. in gewählten Abdrücken:

1) **S. Amsler.** Die heil. Magdalena, nach C. Dolce. Fol. . . . . 2 fl. — kr.
2) **F. Andersoni u. Garavaglia.** Mariens Himmelfahrt, n. G. Reni. Roy.-Fol. . . . 20 „ — „
3) **J. J. Avril.** Heil. Familie, n. S. Bourdon. Fol. 1 „ — „
4) **J. J. Balechou.** Der Sturm, n. J. Vernet. Gr. qu.-Fol. Superber Abdruck mit der Schrift auf weißem Grunde, mit dem Schriftfehler compagine und vor der Adresse, mit Rand . . . . 100 „ — „
5) **P. Baquoy.** St. Gervais et St. Protais: E. le Sueur. Roy. qu.-Fol. . . . . . . 5 „ — „
6) — — Montaigne et le Tasse: L. Ducis. Gr. Fol. . . . . 2 „ 42 „
7) **J. F. Bause.** Gustav Adolph v. Schw. n. Fittler. Keil 132. Vor dem Künstlernamen und vor der Dedikation . . . . . . 12 „ — „
8) **C. Bega.** Die junge Wirthin bei den Bauern. B. 34. Vorzügl. Abdr. des ersten Zustandes von der noch nicht gereinigten Platte, mit etwas Rand . . . . 28 „ — „
9) **W. van Bemmel.** Landschaft mit drei Bäumen: ein Herr giebt einer Frau Almosen. Kl. Fol. Reiner Abdruck mit schwacher Bordure. Sehr selten. . . . . 66 „ — „
10) **N. Berghem.** Der Dudelsackbläser. B. 4. (Genannt: „Der Diamant".) Superber Abdr. vor dem Künstlernamen, mit etwas Rand . . . . 480 „ — „
11) — — Die vier Thierstücke. B. 13—16 . 8 „ 48 „
12) — — Sechs Thierstudien mit der singenden Hirtin. B. 29—34. Mit den Nummern und vor dem Buchstaben c., welche später die Suite erhielt. . . . . 36 „ — „
13) — — Artemisia empfängt die Asche ihres Gemahles, des Königs Mausolus. Kl. qu.-4. Von der größten Seltenheit . . . . 70 „ — „
14) **P. Bettelini.** Il sonno del Bambino: Raphael. Gr. Fol. Vor der Dedikation . 5 „ — „
15) **A. Blooteling.** Hier. von Beverningk, n. Vaillant. Wessely 2 . . . . 7 „ — „
16) **J. J. de Boissieu.** Die kleinen Küfer. Rig. 23. Superb . . . . 14 „ — „
17) — — Ansicht von Saint-Andéol. R. 41. Erster Zustand . . . . 14 „ — „
18) — — Ansicht von Saint-Romain-sur-Gier. R. 45 . . . . 2 „ — „
19) **F. Bol.** Der h. Hieronymus. B. 3 . . . 18 „ — „
20) **S. à Bolswert.** Die eherne Schlange: Rubens. Bas. 16. Brillanter Abdr. vor Ausfüllung des Grundes hinter dem Wappen, vor jeder Adresse u. s. w. . . . . 70 „ — „
21) — — Die h. Familie: van Dyck. (Münch. Gal.) Fol. . . . . 24 „ — „
22) — — Die Dornenkrönung: van Dyck. Gr. Fol. Superber erster Abdr. vor den Contretailles rechts am Rande, mit van den Endens Adresse . . . . 70 „ — „
23) — — Dasselbe Kapitalblatt mit derselben Adresse und mit der Ueberarbeitung; nicht ganz gut erhalten . . . . 10 „ — „
24) — — Große Landschaft: Gegend bei Mecheln: Rubens. Gr. qu.-Fol. Bas. 4. Superber Abdr. vor der Dedikation . . . . . . 14 „ — „
25) — — Faun mit Früchtenkorb, dabei Ceres und ein Bacchant in's Horn blasend: Jordaens. Fol. Vor aller Schrift und vor dem Wappen. Aeußerst selten. . . . . 46 „ — „
26) **G. Bonasone.** Raphaels Porträt. B. 347. Von erster Schönheit . . . . 90 fl. — kr.
27) **Jan Both.** Landschaft mit steinerner Brücke. (Ponte molle) B. 5. Reiner Abdruck, vor der Luft &c. . . . . 225 „ — „
28) — — Dasselbe schöne Blatt. Vollendeter Abdr. vor dem Namen des Meisters, vor der Nummer . . . . 10 „ — „
29) **J. Th. de Bry.** Das Kirchweihfest, von H. S. Beham. Schmal qu.-Fol. Superb. . 20 „ — „
30) **F. Caporali.** Mater amabilis, Electr. Stuntz. Fol. Vor der Schrift, nur mit dem Künstlernamen . . . . 4 „ — „
31) **Ag. Carracci.** Titians Brustb. B. 154. Superb 48 „ — „
32) **J. Chevillet.** 2 Bl. La santé portée; — la santé rendue; Terburg. Fol. . . . . 8 „ — „
33) **L. A. Claessens** Portrait de Rembrandt. Fol. Mit angelegter Schrift . . . . . 2 „ — „
34) — — Portait de F. Bol. Ebenso . . . . 2 „ — „
35) — — Vieillard; N. Brekelencamp. Ebenso. 3 „ — „
36) — — Paysage; J. Decker. qu.-Fol. Ebenso 2 „ 24 „
37) **S. le Clerc.** L'Académie des sciences et des beaux arts: Le Brun qu.-Fol. vor dem Wappen . . . . 1 „ 30 „
38) — — L'apothéose d'Isis. Fol. . . . . . 1 „ — „
39) **C. Coninck.** Adrian Tetrodius, n. Grebber Kl. Fol. . . . . 8 „ 18 „
40) **B. Daddi.** Der Meister mit dem Würfel. Die Vertreibung der Mißgunst aus dem Tempel der Musen: B. Peruzzi. B. 17 vor der Adresse . . . . 10 „ — „
41) **W. J. Delff.** Christian. episc. Halberstad. dux Brunsvicens. Brustbild in Oval n. Mirevelt. Gr. Fol. . . . . 7 „ — „
42) **D. V. Denon.** Die Gebrüder de Woel: n. van Dyck. Fol. Vor aller Schrift . . 2 „ 42 „
43) **M. F. Dien.** Die h. Familie mit dem Blumen streuenden Engel; n. Raphael. Fol. Chines. Pap. . . . . 4 „ — „
44) **A. van der Does.** Ferdinand, Kardinal-Infant von Spanien, zu Pferd; n. van Dyck. Gr. Fol. Erster Abdr. mit van den Endens Adr. 6 „ — „
45) **C. Dujardin.** Die zwei Esel. B. 6. Reiner Abdruck vor verschiedenen Arbeiten und vor der Nummer . . . . 80 „ — „
46) — — Das Maulthier mit der Glocke. B. 29. Vor der Nummer . . . . 36 „ — „
47) **A. Dürer.** Die h. Jungfrau mit der Birne. B. 41. Superb . . . . 105 „ — „
48) — — Die Satyrfamilie. B. 69. Desgl. . 150 „ — „
49) — — Die Entführung der Amymone. B. 71. Desgl. . . . . 90 „ — „
50) — — Die vier nackten Frauen. B. 75. Desgl. 70 „ — „
51) — — Das große Pferd. B. 97. Desgl. . 85 „ — „
52) — — Die Kanne. Auf Eisen radirt. B. 99 7 „ — „
53) **C. Dusart.** Der tanzende Hund. B. 11. Brillant . . . . 70 „ — „
54) **G. Edelink.** Das Zelt des Darius, n. Le Brun. Rob. Dum. 42. Schöner Abdr. vor Löschung der Adresse, nicht ganz gut erhalten . . . 5 „ — „
55) — — J. Paul Bignon, abbé de St. Quentin; n. C. de la Roue. R. Dum. 151. Superber erster Abdr. vor aller Schrift und vor dem Wappen . . . . 60 „ — „
56) — — Charles D'Hozier, généalogiste du roi; n. Rigaud. R. Dum. 184 . . . . . . 14 „ — „
57) — — Ferdinand, prince-évéque de Paderborn; n. Michelin. Rob. Dum. 202 . . . 2 „ — „

58) **G. Edelink.** Louis XIV., Reiterstatue, n. Bonet. R. Dum. 253 . . . . 1 fl. 30 kr.
59) — — Louis XIV., Büste in allegor. Umgebung, n. Corneille. R. D. 255 . . . . 1 „ 30 „
60) — — Daniel Schrader; n. Steen. R. D. 317 — „ — „
61) — — François Tortebat, peintre et graveur, n. De Pille. R. D. 328 . . . . 6 „ — „
62) **L. Ferdinand.** Nic. Poussin, Halbfig. n. van Elle. Fol. . . . . 24 „ — „
63) **G. Garavaglia.** David mit dem Haupte Goliaths, n. Guercino. Gr. Fol. Vor der Schrift (d. i. eine Zeile Nadelschrift) . 10 „ — „
64) — — Hagar u. Ismael, n. Barrocci. Roy. Fol. Chin. Pap. . . . . 7 „ — „
65) **H. Goltzius.** Herkules erschlägt den Cacus. B. 231. Clairobscur. . . . . 6 „ — „
66) **C. Gonzenbach.** Der Verbrecher aus verlorener Ehre; n. W. v. Kaulbach. Roy. qu.-Fol. Vor der Schrift . . . . . 6 „ — „
67) **N. van Haeften.** Die lustigen Weiber am Fenster. Weigel Suppl. 24 . . . . . . 14 „ — „
68) **A. Hirschvogel.** Landschaft mit Ansicht einer Stadt. Nicht bei B. — Pass. 143 . . . 14 „ — „
69) **A. Hoffmann.** Hagar und Ismael, nach Steinbrück. Fol. Vor aller Schrift, nur mit dem Künstlernamen . . . . 3 „ — „
70) — — Pifferari, n. T. Hildebrandt. Fol. Vor der Schrift (d. i. vor dem Titel), chines. Pap. . . . . 2 „ 42 „
71) **W. Hollar.** Liegende Nymphe der Diana. Parthey 277. Erster Abdr. vor dem Namen des Pontius . . . . 15 „ — „
72) — — Der Thurm zu Mecheln, aus zwei Platten besteh. P. 865. Sehr schön u. selten 30 „ — „
73) — — Margarethe Lemon, n. van Dyck. P. 1456. Von erster Schönheit . . . . 28 „ — „
74) — — Maederus n. van Dyck. P. 1463. Erster Abdr. . . . . 8 „ — „
75) — — Der gezähmte Elephant. P. 2119. Erster Abdr. mit Heyders Adr. vor der von Altzenbach . . . . 6 „ — „
76) — — Der Heher. P. 2159. . . . . . 1 „ 45 „
77) — — Der Wasservogel. P. 2160 . . . 1 „ 45 „
78) — — Der Abendmahlskelch, n. Mantegna P. 2643. Rothbraun gedruckt . . . . . 60 „ — „
79) **H. Hondius** 2 Bl. Schaltsnarren, n. P. Breughel. Kl. qu.-4 . . . . 4 „ — „
80) — — Henr Freder. com. Nass. Kl. qu.-4 . 1 „ — „
81) **R. de Hooghe.** Die Thaten der Gebrüder de Witt und ihre Ermordung. Gr. qu.-Fol . 8 „ 48 „
82) — — Leben und Thaten des Fürsten Wilhelm Heinrich III. v. Oranien. Gr. qu.-Fol. 8 „ 48 „
83) **R. de Hooghe.** Wilh. Heinr. v. Oranien-Nassau zu Pferd, umgeben von den 4 Statuen seiner Vorgänger. Gr. qu. Fol. . . . . 8 fl. 48 kr.
84) — — Des Prinzen von Oranien Reise nach England, dessen Empfang in London 1688. Gr. qu.-Fol . . . . 8 „ 48 „
85) **S. van Hoogstraten.** Margaretha Godewyck, Malerin und Gelehrte. 4. Selten. 18 „ — „
86) **J. G. Huquier.** 6 Bl. Pastorale; n. Boucher. Kl. Fol . . . . 5 „ — „
87) **J. B. Jackson.** Die Findung Mosis; n. P. Veronese. Gr. Fol. Clair-obscur . . 2 „ 42 „
88) **P. de Jode.** Die h. Familie von Diepenbeck. qu.-Fol . . . . 4 „ — „
89) — — Die h. Magdalena; n. P. v. Avont. Kl. Fol . . . . 1 „ 45 „
90) — — Die Alliance v. Wasser u. Land; n. Rubens. Fol. Bas. 28 (Allegor.) Vor dem Titel 6 „ — „
91) — — Isabelle, Clare, Eugenie infante d'Espagne, n. Rubens. Kl. 4 . . . . . 3 „ 30 „
92) **C. Lapi.** Das schlafende Christuskind; n. Albano. Qu.-Fol. Mit gerissener Schrift 2 „ 42 „
93) **H. S. Lautensack.** Paul Lautensack, der Vater. B. 2 . . . . 7 „ — „
94) **A. D. Lefèvre.** Christi Geburt, n. Correggio (Dresden) Gr. Fol. (Genannt die Nacht des Correggio) Vor aller Schrift, nur mit geritztem Künstlernamen (épr. d'artiste) Chin. Pap. . . . . 85 „ — „
95) — — Die h. Cäcilia, n. Raphael (Bologna) Gr. Fol. Vor aller Schrift, nur mit dem geritzten Künstlernamen; chin. Papier . 85 „ — „
96) **Levasseur.** „Ma soeur n'y est pas", n. Hamon. Gr. qu.-Fol. Vor aller Schrift, chin. Papier . . . . 40 „ — „
97) **L. van Leyden.** Die Alten belauschen die Susanna. B. 33. Superb . . . . . . 135 „ — „
98) **J. Lievens.** Brustbild eines Alten. B. 19. Vor der Adresse . . . . 20 „ — „
99) **J. Lutma.** Joa. Lutma aurifex. B. 75 . 5 „ — „
100) **A. Mantegna.** Das Bacchanale mit dem Silen. B. 30. Tadellos erhalten . . . . 100 „ — „
101) **H. Merz.** Das Narrenhaus, n. Kaulbach Roy. qu.-Fol. Vor der Schrift d. i. vor d. Titel 8 „ 18 „
102) **Melchior Meyer.** Apollo schindet den Marsyas 1581. B. tom XVI. p. 247. Von erster Schönheit . . . . 30 „ — „
103) **R. Morghen.** La Madonna col Bambino; n. A. del Sarto. Fol. . . . . 1 „ 45 „
104) **J. G. Müller.** Die h. Katharina; n. L. da Vinci. Gr. Fol. Vor aller Schrift . . 8 „ — „

(Fortsetzung in nächster Nummer.) [43]



Festgeschenke
für jedes
deutsche Haus.

Erste illustrirte Ausgaben:

Goethe's Werke.	Schiller's Werke.	Körner's Werke.
[illegible] Bände 5 Thlr. 25 Sgr. Geb. 8 Thlr. 15 Sgr.	12 Bände 4 Thlr. 5 Sgr. Geb. 5 Thlr. 20 Sgr.	2 Bände 1 Thlr. 5 Sgr. Geb. 1 Thlr. 20 Sgr.

Mit erläuternden Einleitungen.

= Illustration und Einleitung, die in hohem Grade das Verständniß der Dichter fördern, sind die berechtigten Eigenthümlichkeiten dieser nobel ausgestatteten Ausgaben, die überaus schnell die allgemeine Gunst erworben haben. =

Hermann und Dorothea von Goethe.
Mit 8 Bildern von A. v. Ramberg, photographirt von Hanfstängl und Initialen von Casp. Scheuren.
Pracht-Ausgabe in Folio elegant geb. 22 Thlr. 20 Sgr.
= Nach dem Urtheile der Presse ein Prachtwerk ersten Ranges. =

Ferner:
Hermann Fechner's
Geschichte des deutsch-französischen Krieges
von 1870/71.
Mit Illustrationen von W. Camphausen, W. Diez, A. v. Werner u. A. mit Karten und Plänen. Gr. 8. broch. 3 Thlr. 10 Sgr., geb. 4 Thlr.
= Dies treffliche Werk, hervorragend durch Inhalt, Illustration und Ausstattung, sollte in keiner Familienbibliothek fehlen. =
Berlin. G. Grote'sche Verlagshandlung. Bernburger Str. 35.

---

[48] Neuer Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustr. Text von Prof. Fr. Müller und Dr. W. Bode. gr. 4. Ausg. auf weissem Papier eleg. geb. $10\frac{1}{2}$ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschn. geb. 15 Thlr.

☞ Schliesst sich in Format und Ausstattung an desselben Stechers **Galerie zu Braunschweig** (eleg. geb. weiss. Papier $5\frac{1}{3}$ Thlr.; chines. Papier $7\frac{1}{2}$ Thlr.) an. ☜

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaus. Von Prof. Dr. C. von Lützow. Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. $2\frac{1}{3}$ Thlr.; geb. mit Goldschn. 3 Thlr.

Wilh. Lübke, Prof.

Geschichte der Architektur. Vierte stark verm. Aufl. Mit 712 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch. $6\frac{1}{3}$ Thlr.; eleg. geb. $7\frac{1}{3}$ Thlr.

Geschichte der Plastik. Zweite stark verm. und verb. Aufl. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-8. 2 Bde. broch. $6\frac{1}{3}$ Thlr.; eleg. geb. $7\frac{1}{3}$ Thlr.

Carl Lemcke, Prof.

Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit. 1. Bd. Von Opitz bis Klopstock. gr. 8. 1871. br. $1\frac{3}{4}$ Thlr.

Populäre Aesthetik. Dritte verm. u. verbess. Aufl. Mit 53 Holzschn. gr. 8. br. 2 Thlr. 21 Sgr.; geb. 3 Thlr. 3 Sgr.

Goethe's Götz von Berlichingen. Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien, herausgeben von Dr. Gustav Wustmann. Mit einer histor. Karte. gr. 8. broch. 18 Sgr.

Zeitschrift für bildende Kunst. Herausgegeben von Prof. Dr. C. v. Lützow. VII. Jahrgang. 1.—3. Heft. Preis pro anno incl. Beiblatt 6 Thlr.; Beiblatt allein $1\frac{2}{3}$ Thlr.

☞ Erscheint monatlich einmal mit zahlreichen Abbildungen neuerer und älterer Kunstwerke in Stichen, Radirungen, Holzschnitten etc. Das zugehörige Beiblatt „Kunstchronik", alle 14 Tage erscheinend, hat mit Beginn des neuen Jahrgangs eine besondere Rubrik „**Berichte vom Kunstmarkt**", die für Kunst-Sammler und -Liebhaber von besonderem Interesse sein dürfte.

Album moderner Meister. 10 Stiche und Radirungen a. dem I.—VI. Jahrgang der „Zeitschrift für bildende Kunst" ausgewählt. Folio, chines. Papier. In eleg. Mappe. $5\frac{1}{3}$ Thlr.

= *Zu haben in allen Buchhandlungen.* =

Neuer Verlag von
R. Oppenheim in Berlin.
In allen Buch- und Musikalienhandlungen vorräthig:

C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. 32 Bogen Text und 3 Bogen Notenbeilagen. gr. 8°. Preis $3\frac{1}{3}$ Thlr.

Prof. Dr. Emil Naumann, Deutsche Tondichter, von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. Vorträge gehalten am Victoria-Lyceum zu Berlin. Mit einem Bildniss W. A. Mozart's in Stahlstich, von Eduard Mandel. 20 Bogen 8°. Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr. [49]

So eben erscheint in unserm Verlage:
Herman Grimm,
Zehn Ausgewählte Essays
zur Einführung in das
Studium der modernen Kunst.
Velinpapier. 8. eleg. geb. 1 Thlr. 20 Sgr.

Inhalt: Die Venus von Milo. — Raphael und Michelangelo. — Carlo Saraceni. — Albrecht Dürer. — Goethe's Verhältniß zur bildenden Kunst. — Jacob Asmus Carstens. — Berlin und Peter von Cornelius. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Schinkel. — Curtius über Kunstmuseen. [50]

Ferd. Dümmler's
Verlagsbuchhandlung
(Harrwitz und Goßmann) in Berlin.

Leipziger Kunst-Auktion
von **C. G. Boerner**
(früher Rud. Weigel).

Geehrten Liebhabern, welche Kunstgegenstände versteigern zu lassen wünschen, stehen die Bedingungen meines Auktionsinstitutes zu Diensten.

Meine Auktionskataloge werden auf Verlangen regelmäßig zugesandt und Aufträge in bekannter Weise pünktlich ausgeführt.

Für mein Antiquariat kaufe ich jederzeit Sammlungen und einzelne werthvolle Partieen von Kupferstichen, Handzeichnungen u. s. w. und erbitte gefällige Offerten. [51]

Leipzig. **C. G. Boerner.**

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird eine Umschau auf dem

Weihnachtsmarkt

bringen, in welcher die jüngsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kupfer-, Farbendruck- und illustrirten Werke, soweit sie von künstlerischer Bedeutung sind, in übersichtlicher Weise zur Besprechung gelangen.

Heft 3 der Zeitschrift nebst Nr. 5 der Kunst-Chronik wird Freitag den 15. December ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

15. December



Nr. 5.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Kunstvereins-Vorstände werden wiederholt ersucht, die auf die im folgenden Jahre stattfindenden Ausstellungen bezüglichen Notizen so bald als möglich der Redaktion der Kunstchronik einzusenden.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

I.

Der Kriegsliteratur zur Seite haben sich Kriegsillustrationen natürlich in reicher Anzahl auf dem friedlichen Christmarkt eingestellt, und wir gedenken ihrer zuerst, sollten wir auch manchen gegenüber dies lediglich mit der Pietät vor dem Gegenstande rechtfertigen können; denn nicht immer hat die Kunst an ihnen einen ganz zweifellosen Antheil. Jedenfalls liegen in der Kampfweise des modernen Kriegers, in der Gestalt unserer Waffen und der Art ihrer Handhabung, wie in der Eigenthümlichkeit des soldatischen Kostüms für die künstlerische Darstellung mannigfache Schwierigkeiten; das eigentlich Charakteristische der jetzigen Kriegführung, die Operation mit großen, ausgedehnten Heeresmassen entzieht sich fast gänzlich der bildlichen Schilderung, und günstige Aufgaben bieten sich ihr wesentlich nur in den Nebenmomenten, in isolirten Scenen des Kampfes, namentlich des Reitergefechts, und anderen episodischen Zügen des kriegerischen Dramas. Wie manches Vorzügliche in den bildlichen Darstellungen des jüngsten Krieges geleistet worden, ist bekannt, jedes größere illustrirte Blatt hat Beispiele davon aufzuweisen. Gegenwärtig sind viele solcher Schilderungen ihrer vergänglichen Zeitungsexistenz enthoben und in Werke aufgenommen worden, die größere Dauer versprechen. Vor Allem verdient hier das nun abgeschlossene Unternehmen des Verlegers der Illustrirten Zeitung Erwähnung, welches mit einem großen Aufwand von Mitteln in's Leben gerufen und durchgeführt wurde: die Illustrirte Kriegschronik. Dasselbe widerlegt am Besten die vor Jahresfrist von einem Mitarbeiter der Allg. Zeitung ausgesprochene Behauptung, daß wir die Franzosen zwar im Felde geschlagen, aber auf dem Papier, d. h. durch ihre Illustratoren besiegt worden seien. Was uns bisher von französischen Produktionen dieser Art zu Gesicht gekommen, beweist eher das Gegentheil und zeigt nur, wie groß die Einbuße ist, die Frankreich auch an handfertigen Zeichnern seit den letzten Decennien erlitten hat; daß die fortwährenden Niederlagen der jüngsten Zeit nicht eben im Stande waren, die künstlerischen Kräfte Frankreichs zu hohen Leistungen anzuspornen, ist überdies nur natürlich.

Das im Grote'schen Verlag erschienene Werk von H. Fechner: „Der deutsch-französische Krieg von 1870/71" verdient in gleichem Sinne, wie das vorher genannte, hervorgehoben zu werden. Von den geschmackvollen Initialen,

mit denen Ad. Schmitz die einzelnen Kapitel geziert hat, leitet einer diesen Bericht ein. Die übrigen sehr zahlreichen Illustrationen sind in der Ausführung etwas ungleich, und besonders scheinen die von Camphausen herrührenden unter der Hand des Holzschneiders stark



[illegible]

gelitten zu haben. Das Vorzüglichste sind unzweifelhaft die interessanten Kompositionen A. v. Werner's, die in ihrer feinen, den Forderungen der Holzschnitttechnik zugleich völlig entsprechenden Zeichnung sehr glücklich reproducirt sind. Wir theilen den Lesern eines der größeren Blätter mit, welches die Begegnung des Reichskanzlers mit Napoleon in der Morgenfrühe des 2. September bei Sedan darstellt. Ueberaus wirksam veranschaulicht der Künstler in dieser Scene den Triumph des großen Staatsmannes, den er in dunkler Silhouette im Vordergrunde zeigt, wie er auf „schwerwandelndem" Kürassiergaul langsam antrabt, den besiegten Kaiser und seine Suite musternd, die in der Ferne seiner Ankunft warten. — Sehr lebendig sind auch kleinere Kriegsepisoden und einzelne Kampfesmomente von Dietz geschildert, aber etwas kraus und wirr gezeichnet, unbekümmert um den geplagten Holzschneider, dessen Geschick bei so unbestimmter Formbezeichnung auf eine harte Probe gestellt wurde. Ein Beispiel der Dietz'schen Illustrationen ist diesen Zeilen beigefügt, sowie eine von denen, mit welchen Lüders das Werk ausgestattet hat.

Darstellungen der verschiedenen Schauplätze des Krieges bietet der Bildermarkt in den mannigfachsten Arten und Formen der Vervielfältigung; die Straße, die unser Heer siegreich gezogen, läßt sich von Station zu Station verfolgen, bis auf die Berliner via triumphalis in den bei R. Hoffmann in Berlin erschienenen Photographien, und wer neben dem furchtbaren Ernst des Kriegerlebens auch die humoristische Seite desselben sich zu vergegenwärtigen wünscht, dem empfehlen sich die großentheils aus den „Fiegenden Blättern" gesammelten „Erinnerungen General Rockschössels, heitere Bilder aus dem Soldatenleben" (Verlag von Braun & Schneider in München), in denen es an Zügen echter Komik nicht fehlt.

Die Grote'sche Verlagshandlung führt uns auf ein anderes Gebiet; sie hat ihre Klassikerpublikation nach der kriegerischen Unterbrechung wieder rüstig aufgenommen und der Goethe-Ausgabe jetzt eine illustrirte Ausgabe der Schiller'schen Werke folgen lassen. So verdienstlich das ganze Unternehmen genannt werden muß, so läßt sich doch nicht leugnen, daß in dem illustrirten Theil immer noch Manches anders zu wünschen wäre; leider sind in der neuen Schiller-Ausgabe gerade die Darstellungen zu den hervorragendsten Werken, wie namentlich die zum Wallenstein, am wenigsten befriedigend. In technischer Hinsicht ist sehr vieles glücklich gelungen, und besonders zu loben ist bei den dramatischen Schilderungen die durchgängige Vermeidung des Bühnenmäßigen, des theatralischen Arrangements. Zu den besten Leistungen rechnen wir die Illustrationen von Dietz zu der Geschichte des dreißigjährigen Krieges, von denen wir ein Beispiel mittheilen können. — Gleichzeitig erschienen in demselben Verlage noch Körner's sämmtliche Werke in einer neuen Ausgabe mit Illustrationen von Burger, Friedrich u. A; ferner, von Grot-Johann und Schmidt illustrirt, die bezauberte Rose von Ernst Schulze, und in niedlicher Diamant-Ausgabe Minna von Barnhelm und die



Aus „Fechner, Der deutsch-franz. Krieg".

Phantasien im Bremer Rathskeller von Wilhelm Hauff mit Illustrationen in entsprechend niedlichem Geschmack. Diesen Publikationen können wir noch die unter dem Titel „Aus dem Bernerland" bei Jul. Springer in Berlin erschienene Ausgabe von sechs Erzählungen Jeremias Gotthelf's zugesellen, wennschon ihre Illustra-

tionen, namentlich in technischer Beziehung, hinter denen der Grote'schen Klassikerausgabe entschieden zurückstehen. Als Zeichner sind G. Roux, Fr. Walthard und A. Anker genannt.

Eine höchst erfreuliche Weihnachtsgabe hat auch dies Mal Oskar Pletsch gebracht. Sein „Spring-in'sfeld" ist von reizender Frische in Erfindung und Darstellung und wieder neu auf dem alten, wohlbekannten Gebiet. Wenn seine liebenswürdigen Schilderungen der Kinderwelt den Erwachsenen fast mehr noch als den Kindern selbst anziehend sein müssen, so ist für diese allein recht lobenswerth in einer Reihe von Schriften gesorgt, die F. Lossow illustrirt hat. (Sämmtlich im Verlage von A. Kröner in Stuttgart). Hauptsächlich für die vorgeschrittene Jugend bestimmt ist eine freie Bearbeitung des Rollenhagen'schen „Froschmäuseler" (v. G. Mensch) mit Illustrationen von G. Süs, in denen die humoristische Vermenschlichung der thierischen Physiognomie mit vielem Geschick durchgeführt ist, ebenfalls im Verlage von A. Kröner erschienen. Auch die trefflichen Stuttgarter Bilderbogen (im Verlag von G. Weise), die wieder um eine Anzahl vermehrt wurden, müssen an dieser Stelle Erwähnung finden; von zwei ihrer besten und künstlerisch werthvollsten Nummern werden hier ein Paar Probebilder mitgetheilt: „Am Feinde", eine stimmungsvolle Scene am nächtlichen Wachtfeuer, von Adolf Menzel und das malerische Chörchen am Sebaldus-Pfarrhof, von Lorenz Ritter.


Aus der illustr. Ausgabe von Schiller's Werken (Grote'scher Verlag).

Stuttgart gewinnt von Jahr zu Jahr größere Bedeutung für die illustrirte Kinderliteratur besserer Art. Außer den beiden genannten Firmen ist hauptsächlich K. Thienemann (Jul. Hoffmann) auf diesem Gebiete mit Erfolg thätig. Unter den diesjährigen Gaben dieser Firma möchten wir das mit neun Buntdruckblättern nach Aquarellen von C. Offterdinger hübsch ausgestattete „Märchenbuch" besonders hervorheben. In demselben Verlage ist auch eine der letzten Arbeiten von Paul Konewka „Schattenbilder" erschienen, während ein anderes Werk des jüngstverstorbenen Meisters „Falstaff und seine Gesellen" bei M. Schauenburg in Straßburg herausgekommen ist. Namentlich in dem letzteren Werke hat dieser modernste der Schwarzkünstler wieder in überraschender Weise gezeigt, welcher Reichthum charakteristischen Lebens in ein solches Abstraktum der Erscheinung, wie es der Umriß eines bloßen Schattenbildes ist, gelegt werden kann. Der Eindruck des Witzigen bei dieser Kunst, der Natur gleichsam den Schatten abzufangen, trägt nicht wenig dazu bei, den Reiz der Darstellungen zu erhöhen. Jene klassischen Gestalten des Shakespeare'schen Humors hat der Künstler mit geistreicher Laune porträtirt und besonders in den Gesellen Fallstaff's eine Reihe der ergötzlichsten Figuren aufgestellt. Auch die zuerst genannten Schattenbilder, von denen hier eine hübsche Probe beigefügt ist, sind in ihrer Art vorzüglich und bieten des Zierlichen und Ansprechenden mancherlei.

Außerhalb des Bereichs der Kriegsillustrationen bethätigte A. v. Werner sein rühmenswerthes Talent noch auf anderem Gebiet. Mit Wilhelm Hertz, einem Poeten des Münchener Kreises, associirt, behandelte er die Geschichte von Hugdietrich's Brautfahrt und begleitete die gefälligen Verse, in denen jener die romantische Begebenheit berichtet, mit einer Reihe sehr anziehender Holzschnitt-Illustrationen, die an künstlerischem Werth hinter denen zu Scheffel's Juniperus in keiner Weise zurückstehen. Mit dem poetischen Reiz der Darstellung verbindet sich, dem Charakter des Gegenstandes entsprechend, eine reiche, malerisch wirksame Ausführung, die jedoch den Mitteln des Holzschnittes durchaus angemessen bleibt. Typographisch hat die Verlagshandlung von A. Kröner in Stuttgart das anmuthige Werk sehr geschmackvoll ausgestattet.

Von den Leistungen des Buntdrucks, die den Bildermarkt jetzt mit lästiger Zudringlichkeit überströmen, müssen


Aus „Jer. Gotthelf, Aus dem Bernerland".

wir eine ganz besonders hervorheben; unter den zum großen Theil höchst unkünstlerischen Produktionen dieser Technik nehmen die Nilbilder Carl Werner's in Chromo-Fac-

similes aus der artistischen Anstalt von G. W. Seitz (Wandsbeck bei Hamburg) eine entschiedene Ausnahmestellung ein. Die Reproduktion des Aquarells, auf welche sich der Buntdruck ausschließlich beschränken sollte, ist in diesen Blättern in der That in seltener Weise gelungen, und Werner selbst hat dieser Nachbildung, die das eigene Verdienst des Künstlers zu voller Geltung bringt, das unbedingteste Lob ertheilt. Sehr fein in der Farbenstimmung sind namentlich die beiden Blätter: „Das Grabmal des Schech Ababde" und „Der Isistempel auf Philä," die wir für die vorzüglichsten der Sammlung halten; eine ungewöhnliche Kraft der Farbe zeigen die wie Bilder aus einer Märchenwelt anmuthenden Schilderungen der Memnonskolosse in tiefblauer Mondesnacht und der Pyramiden von Giseh im Licht eines gluthvollen Sonnenaufgangs. Schön und wirkungsvoll durch die künstlerische Auffassung sind diese Bilder zugleich, nach dem Urtheil Kundiger, von großer Treue in der Wiedergabe der klimatischen und landschaftlichen Natur des wundersamen Nillandes. Von dem in so vieler Hinsicht ausgezeichneten Werke liegt gegenwärtig die erste Lieferung vor, zwei andere, die mit dieser zusammen 24 Chromofacsimiles umfassen sollen, werden später folgen. —



Aus „Plitsch, Spring in's Feld".

Auf dem Gebiete der malerischen Technik, in welchem Werner zu den ersten Meistern zählt, pflegen sich bekanntlich dilettirende Kunstfreunde sehr gern zu versuchen. Diesen eine leicht faßliche Anleitung bei ihren Bemühungen zu geben, macht sich ein Werk zur Aufgabe, das insbesondere kunstliebenden Damen gewidmet ist: „Die Schule der Aquarellmalerei", mit besonderer Beziehung auf Blumen, Ornamentik und Initialen, von Adolf Schrödter, Bremen, Verlag von C. Ed. Müller.

Schließlich bleibt uns noch übrig, einer Reihe von künstlerischen Leistungen ersten Ranges zu gedenken, die in diesen Blättern bereits eingehende Besprechung gefunden haben. Zunächst nennen wir Ramberg's Illustrationen zu „Hermann und Dorothea", die jetzt in den Hanfstängl'schen Photographien mit Goethe's Text in einer Prachtausgabe bei Grote erschienen sind, dann die Hauptwerke der Casseler Galerie in den meisterhaften Radirungen Unger's (Verlag von Seemann), die bei Alphons Dürr erschienene Odyssee-Ausgabe mit Preller's berühmten Kompositionen, in Holzschnitten von Brend'amour und Oertel, und endlich den Keller'schen Stich der Sixtinischen Madonna, der in Nummer 20 des vorigen Jahrgangs eine eingehende Besprechung erfahren hat.

L.

II.

In dem Augenblicke, wo wir obigen Bericht zur Presse gehen lassen, kommen uns noch einige Neuigkeiten der Firma R. Wagner in Berlin zu Gesicht, die zu den Hauptvertretern des Buntdruck-Verlages zählt. Zunächst ein mit Randverzierungen (verzierten Initialen und Randleisten) ausgestattetes Erbauungsbuch: „Die sieben Sendschreiben", Gedichte von Eleonore Fürstin Reuß, eine in typographischer Hinsicht überaus erfreuliche Erscheinung. Die Randzeichnungen von F. M. Beck bewegen sich nur in Umrissen und sind mit gutem Geschmack den Vorbildern des späten Mittelalters in Missalien und Gebetbüchern nachkomponirt, freilich nicht ohne einen leichten Anflug moderner Eleganz in den überschlanken weiblichen Figuren, mit welchem wir uns indeß gern absinden. In einem Anhange hat der Zeichner die Gesichtspunkte, welche ihn bei seinen Kompositionen geleitet, ausführlich erläutert, und man kann ihm nur beipflichten, wenn er meint, Randverzierungen sollten sich nicht als geschwätzige Interpreten des Inhalts dem Leser aufdrängen, sondern nur wie eine sanfte Melodie den Text begleiten, um eine weihevolle Stimmung hervorzurufen. Gleichwohl hätte es nicht

schaden können, wenn der rothe Druck einen Ton tiefer gestimmt worden wäre, da er in seiner Bläſſe zu ſehr gegen das tiefe Schwarz der Typen zurückfällt. — Mit zwölf Buntdrucken ist ein „Notizkalender" ausgestattet,



Aus den „Stuttgarter Bilderbogen".

der sich auf dem Weihnachtstische junger Mädchen und Frauen ganz allerliebst ausnehmen wird. Für jeden Monat ist von der Herausgeberin, Julie von Buddenbrock, ein Kränzchen oder Sträußchen als Einleitung des neuen Zeitabschnitts gewunden; fromme Sprüche und weise Lehren sind hin und wieder mit der Komposition verwebt. Das artigste Sträußchen aus Feldblumen hat, wie sich's gebührt, der Monat erhalten, „wo alle Knospen springen"; einigen andern Blättern würden wir in Versuchung kommen, die Prädikate: nüchtern, steif, schwach in der Durchführung anzuhängen, aber mit einer so freundlichen Kleinigkeit darf man nicht gar zu arg in's Gericht gehen. Wesentlich anspruchsvoller in einer geschmackvollen äußeren Schale erscheint ein Album von Louise Kugler, größtes Quartformat, betitelt „Regen und Sonnenschein". Welchen Zusammenhang dieser Titel mit dem Inhalte hat, ist nicht recht ersichtlich, es wäre denn, daß Regen und Sonnenschein etwelchen bejammernswürdig kahlen, noch dazu mit den nackten Wurzeln in der Luft schwebenden Bäumen sehr Noth thut, welche uns die Künstlerin in mehreren Exemplaren zweifelhafter Gattung vorführt. Kahle Bäume sind schon an und für sich wenig erfreuliche, in der Malerei nur mit Vorsicht zu verwendende Erscheinungen; wenn sie aber als Hauptgegenstand der Darstellung, noch dazu paarweise mit symmetrischer Astbildung auftreten, wie auf einem der uns vorgeführten Blätter, da nützt auch das dazwischen geschobene „Hoffe" von Goldblech nichts, um durch die Anweisung auf den Frühling unser ästhetisches Mißbehagen zu verscheuchen. Geschmacklosigkeiten dieser Art sind meist die Frucht des Strebens nach dem Gedankenhaften, symbolisch Bedeutsamen, mit welchem die zahlreichen blumenstreuenden Weihnachts-Engel, die unsere Farbendruckpressen beschäftigen, sich bei ihren Kompositionen abmühen. Der Kunstgriff, mit der aus der Volksphantasie hervorgegangenen Blumensymbolik unter Zuhilfenahme christlicher Glaubensembleme der Darstellung einen gewissen Sinn zu geben, ist nachgerade doch etwas stark abgenutzt, und wir möchten daher unseren liebenswürdigen Blumistinnen rathen, den Aufwand an Fleiß und Mühe, den es sie kostet, um zu einer Strophe von Goethe oder Uhland ihre Kompositionen in sinnreiche Beziehung zu setzen, lieber der Zeichnung und Farbenwirkung zu Gute kommen zu lassen. Ein buntes Geranke und Gewühle von Blüthen und Blättern mit Vögelchen und Schmetterlingen, die darüber hinflattern, wie es uns Fräulein Kugler, wohl zur Entschädigung für die dürftigen Baumstudien der vorhergegangenen Blätter, als Schlußdekoration vor Augen führt, thut's freilich noch nicht, so sauber und zierlich auch die Einzelheiten ausgeführt sein mögen. Der Zusammenklang der Töne, die harmonische Stimmung des Ganzen macht erst das Kunstwerk. Man sehe doch nur die großen Meister des Faches an, die de Heem und van Huysum rc., und lerne an ihnen, wie bei aller Pracht des Kolorits doch ein wohlthuender Einklang zu erzielen ist, wenn man nur die Mittel dazu aufzuwenden hat. Freilich darf dann beim Farbendruck nicht

gespart werden, um die Lokaltöne in Licht und Schatten zu brechen und zu moduliren, die Massen zu lockern und den Schein körperlicher Fülle an die Stelle plattgedrückter Formen treten zu lassen.

Ein richtiges künstlerisches Gefühl hat in dieser Beziehung Herbert König bei seinen „Sechszehn Aquarellen“



[illegible], die, von einem Märchentext von Elise Polko [illegible] [illegible] zu dem großen Format nicht ganz [illegible] Titel „Kleine Blüthen, kleine Blätter“ in [illegible] [illegible]'schen Buchhandlung in Leipzig erschienen sind. [illegible] die durch landschaftliche Gründe zusammengehal- [illegible] Kompositionen, die auf dem Gedanken basiren, [illegible] Pflanze oder einem Insekt ein menschliches Wesen [illegible]zustellen, welches gewissermaßen das Abbild [illegible] [illegible] [illegible] seinem Charakter gemäß zu Pflanze und Thier in symbolische Beziehung gebracht ist (Veilchen und Bauermädchen, Himmelschlüsselchen und Nonne, Heupferd und Botanicus) — ließen sich wohl allerlei Bedenken geltend machen, da einerseits manche Gedankenverbindung gesucht ist, andrerseits der geistreiche Karrikaturenzeichner den naiven Ton des Märchens nicht recht anzuschlagen weiß. Indeß verdient diese Leistung gegenüber dem Gros der Buntdruckproduktionen so sehr das Zeugniß origineller Erfindung, anmuthiger, mitunter humoristisch gefärbter Darstellung und namentlich wohlthuender Wirkung des Kolorits, daß wir gern mit dem Tadelsvotum zurückhalten. Die Ausführung in Chromolithographie von J. G. Bach in Leipzig ist eine ganz vorzügliche.

Nicht weniger Lob verdient eine Prachtausgabe der „Psalmen“ mit vielen von Breidenbach & Comp. in Düsseldorf vortrefflich ausgeführten Chromolithographien, deren Komposition dieselbe Künstlerhand erkennen lassen, welche für den Verlag von C. Ed. Müller in Bremen alljährlich ein Prachtalbum ähnlicher Ausstattung mit Pflanzen- und Arabeskenschmuck auszustatten pflegt. Diesmal können wir auch dem figürlichen Theile der Kompositionen unsere Anerkennung nicht versagen, der sich mit gutem Geschmack den ornamentirten Initialen ein- und anfügt.

Freunde des Kupferstiches möchten wir noch zu guter Letzt auf den gelungenen Stich von Max Schwindt nach dem wegen seines glücklichen Humors von der letzten Berliner akademischen Ausstellung her in gutem Andenken stehenden Gemälde „Cernirt“ von Julius Geertz aufmerksam machen (Berlin, Sachse & Comp.). Bei einer andern, von Andorff trefflich gestochenen und in gleichem Verlage erschienenen Komposition: „Folgen des Schularrests“ ist dem Künstler der Griff in das Kinderleben nicht ganz so gut geglückt. Sn.



Konkurrenzen.

—n. **Siegesdenkmal für Freiburg im Breisgau.** Der Ausschuß des Vereins für Errichtung eines Denkmals für das Werder'sche Corps in Freiburg hat die Professoren **Hähnel, Lübke, Magnus, Semper** und Hofmaler **Fr. Pecht** zu Schiedsrichtern bei der ausgeschriebenen Konkurrenz ernannt. Photographien des für das Denkmal ausersehenen Platzes, sowie Maße und Pläne sind in Berlin bei Ambler & Ruthardt, in München in der Fleischmann'schen Buchhandlung, in Dresden bei E. Arnold zu erhalten.

Vermischte Nachrichten.

Ueber die Rottmann'schen Arkadenfresken in München schreibt man der Augsburger Allgem. Ztg.: „Nachdem im Frühling d. J. die „Kommission für Erhaltung der Rottmann'schen Fresken im königlichen Hofgarten" zusammengetreten war und mit Rücksicht darauf, daß weder ein entsprechendes Objekt, noch ein Restaurator vorhanden für den einen befriedigenden Ausgang versprechenden Versuch, besagte Fresken von der Mauer abzulösen, beschlossen hatte, von dem Gutachten der Mehrheit zu dem Gutachten der Minderheit überzugehen, nach welchem die Fresken unter genügenden Schutzvorkehrungen an Ort und Stelle zu belassen, aber in ihren beschädigten Stellen zu restauriren seien, hat seine Maj. der König zu befehlen geruht, daß die in den Arkaden des königlichen Hofgartens zu München von Karl Rottmann in Fresko gemalten italienischen Landschaften daselbst zu belassen, zu restauriren und unter möglichst sichern Schutz zu stellen seien. Auf Antrag der königlichen Akademie der Künste hat sodann das Ministerium den königlichen Hofmaler Herrn Leopold Rottmann, Bruder des verewigten Karl Rottmann, beauftragt, einen Restaurationsversuch zu machen, welchem Auftrage derselbe nachgekommen ist in der Weise, daß er vorerst eine Landschaft im Stile und in der Technik seines Bruders in Fresko gemalt und nach ihrer Vollendung in ihr alle die verschiedenartigen Verletzungen, welche die Arkadenbilder durch Frevel, Leichtsinn und Ungeschicklichkeit erfahren haben, angebracht und darnach die mannigfachen möglichen Mittel der Ausbesserung versucht hat — eine Vorarbeit, durch die er zu einem sicheren Wege gelangt ist. Nachdem er nun den Versuch der Restauration am Bilde von Cefalu, dem letzten der Reihenfolge, gemacht, ist am 18. November die Kommission unter Vorsitz des Herrn Professors v. Schraudolph zusammengetreten, um die Arbeit des Herrn Leopold Rottmann zu prüfen, und hat vor derselben einstimmig sowohl die angewandte Methode der Restauration als durchaus zweckmäßig, wie auch den Versuch als vollkommen gelungen erklärt, so daß es wünschenswerth sei, Herrn Leopold Rottmann mit der Fortsetzung der Restauration der Fresken seines verstorbenen Bruders zu beauftragen. Bemerken will ich, daß es den Mitgliedern der Kommission nicht oder kaum gelingen wollte, die restaurirten Stellen zu entdecken, da sie mit größter Genauigkeit in den ursprünglichen unverletzten Zustand zurückversetzt sind."

r **Aus Tirol.** Im Winter 1854 brannte die Kirche von Steinach im Wippthale südlich von Insbruck ab. Die Gemeinde bewies den löblichsten Eifer, den Verlust zu ersetzen, ja sogar etwas Schöneres, als früher vorhanden war, herzustellen. Es ist nicht ohne Interesse, daß sie alle Männer für diesen Zweck unter geborenen Steinachern fand. Der Architekt von Stadl ergänzte den Bau und übersetzte ihn aus dem Zopf in das Romanische. Bei der Ausstattung des Inneren wirkten mehrere Kräfte zusammen, und man kann den Eindruck im Ganzen als einen harmonischen bezeichnen. Die Stationen, Reliefs in Holz, ziehen sich friesartig an den Seiten des Schiffes und Presbyteriums hin, sie wirken dekorativ, ohne auf Kunstwerth Anspruch erheben zu dürfen. Die drei Altarblätter sind Meisterwerke des alten **Knoller**, der hier geboren, und der sie der Kirche als Geschenk widmete. Das große Altarblatt zeigt den Bischof Erasmus knieend vor der heiligen Jungfrau, im Hintergrunde Gott Vater auf Wolken, auf dem rechten Seitenaltar sehen wir den heiligen Sebastian, den mitleidige Frauen losbinden, auf dem linken die Enthauptung Johannes des Täufers. Sage man, was man wolle, Knoller war ein großer Maler, er übertrifft an Energie und Leben den feinen geistreichen Mengs, als dessen Schüler man ihn bezeichnen kann, entschieden und verdiente gar wohl eingehendere Beachtung, um so mehr, da er mit seinen Werken in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Oberitalien und Süddeutschland beherrschte. Es würde vielen unserer berühmten Künstler recht gut anschlagen, wenn sie in Oel und Fresko ein Bischen von seiner Pinselführung besäßen. Den Bildercyklus an der Decke und Flachkuppel hat **Mader**, der sich durch die Ausschmückung der Kirche in Bruneсken seinen Ruf gründete, heuer im Herbst vollendet. Dieser Cyklus bildet ein einheitliches Ganze aus dem Leben Christi. An dem Bogen vor der Orgel erblicken wir die Geburt Christi; Maria kniet vor dem Kinde, die heiligen drei Könige, alle Typen ihrer Race, huldigen auf der rechten Seite, links stehen Hirtenknaben, bei denen man Anklänge an Heß leicht wahrnimmt. In den darauf folgenden vier Gewölbkuppen erblicken wir vorn die Taufe, rechts die Predigt, links die Erweckung von Jairi Töchterlein, rückwärts die Kreuzigung. Der Gewölbbogen dahinter zeigt die Auferstehung. Den Bogen des Presbyteriums schmücken drei Medaillons: links die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, in der Mitte die Himmelfahrt, rechts die Aussendung eines Apostelpaares. In den Zwickeln unter der Flachkuppel sind die vier Evangelisten angebracht, in der Flachkuppel die Ausgießung des heiligen Geistes, wohl Mader's beste Arbeit. Maria sitzt mit den Aposteln in einem offenen Raume; aus goldnen Glorien schwebt im blauen Himmel der heilige Geist herab. Wer den geistigen Gegensatz der Zeiten mit einem Blick erfassen will, der lasse das Auge von Mader's Flachkuppel mit diesen Gestalten von Innerlichkeit auf das dramatisch bewegte Altarblatt Knoller's gleiten. Bei Mader tritt uns der romantische Neu-Katholicismus edel und liebenswürdig entgegen, und in Tirol wenigstens kann man sich von der lokalen Berechtigung kirchlicher Malerei überzeugen, die anderwärts dem Umschwung der Ideen, welchen Syllabus und Unfehlbarkeit vergebens zu hemmen suchen, zu erliegen beginnt. Wohl mögen sich der Künstler und die Steinacher, welche so manches Opfer brachten, des Werkes freuen. Die Kompositionen sind einfach und wohlerwogen, mancher dürfte sie fast zu symmetrisch finden, die Gestalten edel und tüchtig gezeichnet; selbst bei Pharisäern und Söldnern ist zwar der Charakter gewahrt, aber nie die Linie der Schönheit überschritten; die Farben sind gut zu einander gestimmt, die Technik zeigt, daß Mader auch das Handwerk fleißig lernte. Die Kirche zu Bruneсken, deren Kartons auch in weiteren Kreisen Beifall ernteten und durch eine photographische Ausgabe Jedermann zugänglich sind, und die Kirche zu Steinach sind sehr schätzenswerthe Denkmale moderner christlicher Kunst in Tirol. — Mader hat neuerdings den Auftrag erhalten, das Giebelfeld des Museums in Insbruck mit einem Fresko zu versehen; er wird da freilich nicht über die für solche Fälle schablonenmäßige Allegorie: eine Rhätia, um welche sich die Künste und Wissenschaften in Gestalt von allerlei Frauenzimmern gruppiren, hinauskommen, da es kaum wünschenswerth erscheint, Gelehrte und Künstler als Vertreter ihrer Fächer vorzuführen. — Zu der Notiz aus Tirol in Nr. 1 tragen wir bei dieser Gelegenheit berichtigend nach, daß dort Zeile 6 Schönburg statt Schönborn zu lesen ist.

B. **August Rincklake**, ein begabter Architekt, der seine Ausbildung der trefflichen Anleitung des Oberbaurathes Schmidt in Wien verdankt, lebt seit einigen Jahren in Düsseldorf und entwickelt dort eine staunenswerthe Thätigkeit. Ein schönes Dominikanerkloster, das leider wegen mangelnder Geldmittel nicht in vollem Umfang des prächtigen Planes vollendet werden konnte, und das seit dem Sommer 1870 eingeweihte Marienhospital waren die ersten größeren Bauten, die auf den jungen Meister die allgemeine Aufmerksamkeit lenkten, und welche die Veranlassung gaben, daß ihm Aufträge in großer Zahl zukamen, die theils bereits vollendet, theils noch in der Ausführung begriffen sind. Die genannten beiden Gebäude, die im gothischen Stil in Ziegelrohbau ausgeführt wurden, bilden eine Zierde der Stadt Düsseldorf, welche bekanntlich in architektonischer Beziehung wenig Hervorragendes bietet. Eine ebenso günstige Wirkung verspricht das große Karthäuserkloster hervorzubringen, welches Rincklake jetzt bei Calkum erbaut. Dasselbe soll 32 Zellen enthalten und wird ebenfalls im Charakter der Gothik gehalten, den auch die jüngst vollendete hübsche Kirche in Rath zeigt. Ein bedeutendes Bauwerk ist ferner die große Kirche zu Stehle, welche, auf einer Anhöhe gelegen, den Ort in malerischer Weise krönt. Sie hat eine 60 Fuß Spannweite haltende Kuppel und eine große Thurmfaçade und zeichnet sich ebenso durch seine Gliederung und künstlerische Durchbildung der einzelnen Theile, wie durch den mächtigen Eindruck des

Ganzen vortheilhaft aus. Während wir es hier mit einem Quaderbau zu thun hatten, müssen wir uns jetzt wieder zu einer aus Ziegeln erbauten Kirche wenden, die, in Gustdorf bei Grevenbroich errichtet, besonders wegen ihres schönen Thurmes zu rühmen ist. Dieselbe ist ebenfalls in gothischem Stil gehalten, den auch die noch unvollendeten Kirchen zu Hilden und Hochdahl zeigen. Ein sehr schätzbares Werk hat Rincklake auch in der Kirche zu Aldegrund geschaffen, die ganz im Charakter der an der Mosel bereits vorhandenen Bauten, welche für die dortige Gegend so bezeichnend sind, entworfen und aus Bruchsteinen ausgeführt wurde und auch eine überaus reiche, stilvolle und künstlerische Ausschmückung aufweist. In ähnlicher Weise soll auch die Kirche zu Trarbach errichtet werden, deren Bau im Frühjahr beginnt. Erwähnen wir ferner einige kleinere Gebäude, wie Kranken- Schul- und Privathäuser, die unter des fleißigen Architekten Leitung nach seinen Plänen in Düsseldorf und Umgegend errichtet werden, so bleibt uns nur noch übrig, der Restaurationsbauten zu gedenken, die Rincklake mit feinem Verständniß und geschickter Benutzung des Vorhandenen auszuführen weiß. Vor Allem ist da die alte berühmte Stiftskirche zu Kaiserswerth, die aus dem elften Jahrhundert stammt, welche durch ihn zwei neue Thürme erhält und im Ganzen gründlich renovirt wird, ferner die höchst originelle Kirche zu Rotbingen aus dem dreizehnten Jahrhundert, für welche auch eine neue innere Ausstattung beabsichtigt ist, und die dem zwölften Jahrhundert entstammende Kirche in Himmelgeist. In all' diesen Arbeiten bewährt der Meister seine eingehenden Studien, die ihn besonders befähigen, ältere Bauwerke charakteristisch wiederherzustellen. Es ist deßhalb sehr zu beklagen, daß es ihm nicht vergönnt war, in seiner Vaterstadt Münster die Restauration der bekannten Lambertikirche nach seinen Plänen vorzunehmen, welche von den Richtern der Konkurrenzarbeiten einstimmig als die besten anerkannt waren, demungeachtet aber zu Gunsten eines anderen Konkurrenten von den leitenden Personen nicht zur Ausführung erwählt wurden, was einen neuen interessanten Beitrag zu dem, auch in diesen Blättern mehrfach erörterten Konkurrenzunwesen liefert. Daß Rincklake auch in Herstellung kunstindustrieller Gegenstände, wie Lampen, Leuchter, Monstranzen, Taufschüsseln und dergl. Vorzügliches leistet, führen wir nur beiläufig an, obgleich wir diesen in unserer Zeit leider nicht genug beachteten Zweig künstlerischer Wirksamkeit keineswegs unterschätzen.

* **Zu Hans Makart's Atelier** drängte sich während der letzten Novembertage das kunstfreundliche Publikum Wiens, um die neuen, für einen Salon des Hrn Nic. Dumba bestimmten Gemälde zu besichtigen, welche der Meister gegen ein den Zwecken der Künstlergenossenschaft gewidmetes Eintrittsgeld öffentlich ausgestellt hatte. Es ist die malerische Gesammtdekoration eines großen Gemachs, bestehend in einem quadratischen Deckenbilde und einer Anzahl größerer und kleinerer Stücke des Frieses, welcher an der oberen Wandfläche rings um den Raum herumläuft. An drei Wandseiten ist Platz für oblonge, mit größeren Kompositionen bedeckte Streifen, in welche da und dort die Thüren hineinragen; an der vierten Seite dagegen lassen die Fenster nur schmale Flächen zwischen sich, welche durch allegorische Einzelfiguren ausgefüllt werden. In völlig ungehinderter Freiheit ergeht sich die Malerei an der Decke, deren ganze Fläche von einer großen, zusammenhängenden Komposition in Anspruch genommen wird. Als Gegenstand hat sich der Künstler die Vereinigung der praktischen mit den idealen Mächten des Lebens ausgewählt: Ackerbau und Industrie, bildende Kunst und Musik werden uns durch eine Fülle theils realistisch, theils allegorisch gedachter Gestalten, Genien und Halbgötter, untermischt mit dem sinnebestrickenden Prachtapparat der specifisch Makart'schen Phantasie, Festons und Früchten, kostbaren Gefäßen und allerhand Getbier in buntem Wechsel vorgeführt. So reizvoll und sinnig manche der Erfindungen sind, welche der Meister uns in seinen industriellen und agronomischen Phantasiestücken entwickelt, — wir heben z. B. den Festzug der Kinder um den Fruchtbaum, die allerliebst gedachten Komptoirstudien des Genius der Handelskonjunktur und die Scene im Atelier des kleinen Porträtmalers hervor, — so glänzend in diesem neuen Werke der beneidenswerthe Gestaltenreichthum und die koloristische Bravour des Meisters wieder sich offenbaren, so haben wir doch den Fortschritt zu einer in Zeichnung und Modellirung strengeren, in den künstlerischen Zielen geläuterten Stilweise, welche die absoluten Verehrer Makart's uns von Jahr zu Jahr verkündigen, auch in diesen Bildern leider nicht entdecken können. Eine entschieden reinere Luft athmet dagegen das Deckenbild die Darstellung der Musik und zwar in den vier Gattungen der Kirchenmusik, Tanzmusik, Kriegsmusik und Jagdmusik. Der Meister hat sich die Decke als Ausblick in eine emporgebaute Prachtarchitektur gedacht, auf deren Rand, im Umkreise des Saals, er die allegorischen Gestalten zu reichen Gruppen und Zügen in mannigfaltigster Anordnung sich bewegen läßt. Vier etwas überlang und dünn ausgefallene Obelisken, die von den Ecken zum Augenpunkt in der Mitte konvergiren, bilden die Cäsuren im Rhythmus der Komposition. Das Mittelfeld bleibt dem Himmel reservirt und dieses Stück blauen, von zarten Wolken belebten Himmel mit den darin schwebenden Genien, welche die Weltkugel tragen, ist in seiner lichten, meisterhaften Malerei ein unmittelbarer Nachklang aus der Glanzzeit Venedigs. Paolo, Tintoretto, auch Tiepolo mögen dem Künstler vorgeschwebt haben, als er diesen Theil des Werkes konzipirte, und wir sind überzeugt, daß ein weiterer Fortschritt auf der hiermit betretenen Bahn, unter Lossagung von dem eitlen Flitter des Goldgrundes, den Künstler aus der dumpfen Brutatmosphäre, die über den meisten seiner früheren Kompositionen lagert, endlich befreien könnte. Wenn es erst wirklich einmal Tag geworden sein wird in seiner koloristischen Stimmung, dann wird er sich auch seine Zeichnung und seine — Gedanken bei Licht betrachten und selbst sehen, was daran etwa noch zu ändern ist.

Der Fries Siemering's vom Unterbau des bei der Berliner Truppeneinzugsfeier errichteten Germaniamonuments, welchem wegen seiner frischen, volksthümlichen Erfindung, dem Reichthum der Motive und der glücklichen Anordnung die Berechtigung zu einem dauernden Erinnerungszeichen an den großen nationalen Kampf von 1870 und 71 mit einer seltenen Einstimmigkeit des Urtheils zugesprochen wurde, hat einstweilen an der Rückwand einer Gartenhalle der Villa Warschauer in Charlottenburg eine Unterkunft erhalten. „Damit ist aber, wie ein Mitarbeiter der deutschen Bauzeitung bemerkt, dem öffentlichen Bewußtsein kein volles Genüge geschehen. Der Siemering'sche Fries sollte als dauerndes Monument noch den fernsten Zeiten den Aufschwung des deutschen Volkes verkünden, den wir mit zu erleben so glücklich waren." Es wird nun an besagter Stelle vorgeschlagen, den Gedanken Schinkel's, auf dem Schloßplatze einen monumentalen Brunnen zum Andenken an die Befreiungskriege zu errichten, mit zeitgemäßen Modifikationen wieder aufzunehmen und bei dieser Gelegenheit den Siemering'schen Fries zu der ihm gebührenden Ehrenstelle zu verhelfen. Diesem Vorschlage, zu dessen Verwirklichung schon erfolgreiche Schritte geschehen sind, kann man nur unbedingt zustimmen, zumal da das Denkmal für den Schleswig-Holstein'schen und deutsch-österreichischen Krieg, welches vor dem Brandenburger Thore im Entstehen begriffen ist, sich mehr durch Kolossalität und Wunderlichkeit als durch Schönheit der Erfindung auszeichnet.

Das große Portalfenster im Dome von Xanten ist eingesetzt, die Gerüste sind abgebrochen, und das Geschenk des Kaisers Wilhelm bietet sich in seiner vollen Größe unbehindert dem Zuschauer dar. Im Mittelschiff des Domes, eingerahmt von den Thurmpfeilern, bildet das Fenster einen Abschluß desselben nach der Westseite hin. Ungefähr 30 Fuß über der Sohle der Kirche erhebt es sich in einer Breite von 28 Fuß bis zur vollen Höhe des Mittelschiffes und incl. der Krönung im Spitzbogen hat es eine Höhe von 56 Fuß. Sieben architektonische, zwar einfache, aber doch sehr zierlich gearbeitete Stützen trennen, ohne die Symmetrie zu stören, den Hauptraum des Fensters in acht Felder, während der durch eine Krönung von Blätterverzierungen geschmückte gothische Spitzbogen achtzehn kleinere Fensteröffnungen bildet. Die ganze Glasfläche des Fensters beträgt mehr als 800 Quadratfuß. In den acht Feldern des Hauptraumes präsentiren sich auf einem Podium die vier großen Propheten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel und die vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes; erstere sind durch ihre Namen, letztere durch die ihnen beigelegten Symbole kenntlich. Ueber jeder der Hauptfiguren ist ein Baldachin und über jedem der Baldachine stehen zierliche, in Mosaik ausgeführte Fenster. Die Krönung ist durch einfaches Blätterwerk auf blauem Grunde ausgefüllt. Der Korrespondent der Köln. Ztg., welchem wir diese Angaben verdanken, weiß über die Wirkung des Fensters in Komposition und Farbe nur das Günstigste zu berichten. Die Restauration der Domkirche von Xanten ist damit um einen bedeutenden Schritt vorgerückt.





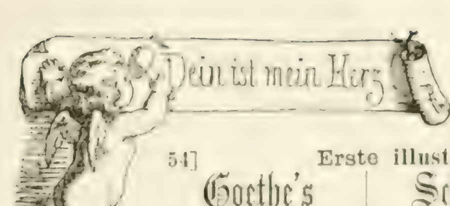
Berichte vom Kunstmarkt.

* **Neue Kupferdruckerei in Wien.** Um den Anforderungen zu genügen, welche der Aufschwung des Kupferstichs in Wien an den Druck stellt, sowie zur Vermehrung und Förderung der bisher dort auf diesem lange stiefmütterlich behandelten Gebiete wirksamen Kräfte hat Hr. P. Kaeser eine eigene Kupferdruckerei nach neuestem französischem Muster eingerichtet und dieselbe soeben mit dem Druck einiger größeren Platten, welche er für seinen Kunstverlag acquirirte, in Thätigkeit gesetzt. Es sind dies ein Stich von Raab nach Vautier und die Porträts des Kaisers Franz Josef und der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich von Jacoby nach Winterhalter. Demnächst werden eine Madonna von Murillo und Tizian's „Himmlische und irdische Liebe" von Weber folgen.

☐ **Auktion Fellner in Wien.** Eben während wir unter die Presse gehen, kommt in Wien durch Herrn P. Kaeser eine Sammlung von Bildern zur Versteigerung, welche unter den Privatgalerien der österreichischen Kaiserstadt eine der ersten Stellen einnahm. Ihr Hauptwerth besteht in den Meistern der Wiener Schule, welche zum Theil in vorzüglicher, durchweg in guter Qualität vertreten sind. Herr Fellner hatte seine Galerie vor etwa 15—20 Jahren zusammengebracht und im letzten Decennium nichts mehr gekauft, da seine Wände keinen Platz mehr boten. Es sind also durchaus neue Größen, nicht die schon von früheren Auktionen her bekannten, welche dies Mal auf den Schauplatz treten, darunter die schönsten Stücke von Gauermann, Fendi, Waldmüller, Führich, Danhauser u. A.; auch einige Nicht-Wiener, wie Rottmann, sind vortrefflich repräsentirt. Die Auktion findet ausnahmsweise in den Lokalitäten des Oesterreichischen Kunstvereins statt, wo die Bilder vom 1. d. M. an ausgestellt waren.

157) **Rembrandt van Rijn.** Der Engel verschwindet vor der Familie des Tobias. B. 43. Erster Abdr. 24 fl.
158) — — Die Verkündigung an die Hirten. B. 44. 150 fl.
159) — — Die Beschneidung. B. 47. Erster Abdr. 14 fl.
160) — — Die Darstellung im Tempel. B. 49. Dritter Abdr. mit dem noch unbedeckten Haupte Joseph's 24 fl.
161) — — Die Darstellung im Tempel, in Schwarzkunstton. B. 50. Auf japanesischem Papier; äusserst selten. 250 fl.
162) — — Die Flucht nach Aegypten. B. 52. 10 fl.
163) — — Die Flucht der heil. Familie, in der grossen Landschaft. B. 53. Vor der Reinpolirung des Himmels. (vergl. Ch. Blanc) 250 fl.
164) — — Ruhe in Aegypten; Nachtstück. B. 57. 15 fl.
165) — — Rückkehr von Aegypten (die Rückkehr der heil. Familie vom Tempel). B. 60. Superber Abdr. mit Grat. 125 fl.
166) — — Maria mit dem Kinde auf Wolken. B. 61. 16 fl.
167) — — Die h. Familie. B. 62. 15 fl.
168) — — Christus predigend. (La petite Tombe). B. 67. Zweiter Abdr. auf japanischem Papier. 36 fl.
169) — — Der Zinsgroschen. B. 68. 15 fl.
170) **Rembrandt van Rijn.** Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel. B. 69. 14 fl.
171) — — Die Samariterin am Brunnen. B. 70. 25 fl.
172) — — Die Samaritanerin am Brunnen bei der Ruine. B. 71. 6 fl.
173) — — Die kleine Auferweckung des Lazarus. B. 72. Etwas befleckt. 4 fl.
174) — — Die grosse Erweckung des Lazarus. B. 73. Vor der Retouche, vor der Verlängerung des Schattens beim bärtigen Alten etc. (Nach B. vierter Abdr. unter fünf, nach Blanc neunter unter 11 états). 60 fl.
175) — — Die grosse Krankenheilung, genannt das „Hundert-Guldenblatt." B. 74. zweiter état (nach Blanc), von erster Schönheit, voll Borbe, die Schatten kräftig auch transparent; auf japanischem Papier mit 12 mill. Rand ringsum. Von grösster Seltenheit. 4,000 fl.
176) — — Dasselbe Kapitalblatt in sehr schönem zweiten Abdr. vor der Retouche, nicht ganz gut erhalten. 70 fl.

(Fortsetzung in nächster Nummer.)



Festgeschenke für jedes deutsche Haus.

54] Erste illustrirte Ausgaben:

Goethe's Werke.	Schiller's Werke.	Körner's Werke.
20 Bände 5 Thlr. 25 Sgr. Geb. 8 Thlr. 15 Sgr.	12 Bände 4 Thlr. 5 Sgr. Geb. 5 Thlr. 20 Sgr.	2 Bände 1 Thlr. 5 Sgr. Geb. 1 Thlr. 20 Sgr.

Mit erläuternden Einleitungen.

= Illustration und Einleitung, die in hohem Grade das Verständniß der Dichter fördern, sind die **berechtigten Eigenthümlichkeiten** dieser nobel ausgestatteten Ausgaben, die überaus schnell die allgemeine Gunst erworben haben. =

Hermann und Dorothea von Goethe.

Mit 8 Bildern von A. v. Ramberg, photographirt von Hanfstängl und Initialen von Casp. Scheuren.

Pracht-Ausgabe in Folio elegant geb. 22 Thlr. 20 Sgr.

= Nach dem Urtheile der Presse ein Prachtwerk ersten Ranges. =

Ferner: **Hermann Fechner's**

Geschichte des deutsch-französischen Krieges von 1870/71.

Mit Illustrationen von W. Camphausen, W. Diez, A. v. Werner u. A., mit Karten und Plänen. Gr. 8. broch. 3 Thlr. 10 Sgr., geb. 4 Thlr.

= Dies treffliche Werk, hervorragend durch Inhalt, Illustration und Ausstattung, **sollte in keiner Familienbibliothek fehlen.** =

Berlin, G. Grote'sche Verlagshandlung, Bernburger Str. 35.

Soeben complet erschienen: [55]

Militärische Beschreibung des französischen Feldzugs 1870—71 von A. Niemann.

Dem deutschen Heer gewidmet.

Mit 22 Karten und Plänen. Geh. $1\frac{2}{3}$ Thlr., geb. 2 Thlr.

Die diese Arbeit auszeichnenden Vorzüge glauben wir aus den uns vorliegenden Fachurtheilen dahin resumiren zu können, daß dem Verfasser ein universeller Standpunkt und Streben nach voller Unparteilichkeit, gediegenes Fachwissen und ernste Studien, namentlich aber die Fähigkeit außerordentlich klarer, ihren Gegenstand beherrschender und formgewandter Darstellung einstimmig zuerkannt sind. Die Aufgabe, in so kleinem Rahmen ein so großes Gebiet von Thatsachen übersichtlich und geordnet zur Orientirung zu bringen, ist wohl noch in keinem anderen Werk so glücklich gelöst worden.

Bibliographisches Institut in Hildburghausen.

MEYERS HAND-LEXIKON des allgemeinen Wissens in EINEM Band.

Im Gegensatz zu den umfänglichen Encyklopädien, welche in möglichster Ausführlichkeit zu unterrichten suchen, ist dies ein Nachschlagebuch für **augenblicklichen** Bescheid. Ein handlicher Band von ca. 1600 Seiten engen Druckes findet es neben jeder Lektüre, auf jedem Arbeitstisch ein Plätzchen, um für jeden Zweifel, jede Gedächtnisslücke, jede Unkenntniss mit sofortiger Auskunft bei der Hand zu sein.

Keine Materie ist ausgeschlossen. Alles, was mit allgemeinen geistigen und materiellen Interessen Berührung hat, ist aufgenommen, nur das nicht, was Fachberufen ausschliesslich ist.

Ein Atlas von 40 Karten, 10 Bildertafeln und anderen Beilagen dient zu einer möglichst raschen Orientirung in der politischen, physikalischen und Kultur-Geographie, Statistik und Geschichte; zu dem Zweck sind jeder Karte genaue Register der darauf befindlichen Namen und statistische Erläuterungen beigegeben.

Erscheint in 2 Hälften à $1\frac{1}{2}$ Thlr. oder 30 Lieferungen à 3 Sgr. und ist in allen Buchhandlungen zu haben.

[56] ***Bibliographisches Institut in Hildburghausen.***

Weihnachts-Geschenk.

Albrecht Dürer, die vier Apostel und Evangelisten, gestochen von A. Reindel, 2 Blätter, je 2 Apostel auf 1 Blatt, chin. 5 Thlr., weiss 4 Thlr. 6 Sgr.

Albrecht Dürer, Bildniss Kaiser Karl des Grossen im Krönungsornat, gestochen von A. Reindel, chin. 9 Thlr., weiss 5 Thlr. 5 Sgr.

Dr. F. Eggers in Berlin im Kunstblatt sagt: Ein ausgezeichneter Stich der Heldengestalt des grossen Karl nach Dürer's Gemälde in der städt. Galerie zu Nürnberg. Was den Stich anbetrifft, so ist er in hohem Grade meisterhaft zu nennen, da er, mit Anwendung der strengen Linienmanier, die ganze Mildigkeit und Kraft des Bildes wiedergiebt. — Nicht blos der Kopf bleibt im Stiche ein ächter Dürer, sondern mit vorzüglichem Fleiss ist der Stecher auch in alle Einzelheiten des Schmuckes und der Kleidung eingegangen und hat ein Blatt von malerischer und harmonischer Gesammtwirkung hergestellt.

Nürnberg.

Joh. Leonh. Schrag's Kunst-Verlag.
(Heinr. Schrag, kgl. Hof-Buch- u. Kunsthändler.)

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunst-Handlungen. [57]

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen: [58]

J. J. Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums

nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften. Mit einer Biographie Winckelmann's und einer Einleitung versehen von

Dr. Julius Lessing.

Preis br. 1 Thlr., geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

Verlag von **L. Heimann** in Berlin (Wilhelmstraße 81).

Ein Exemplar der vier ersten Jahrgänge der „Zeitschrift für bildende Kunst“, prächtig gebunden, völlig neu (im Buchhandel vergriffen) ist zu verkaufen. Gef. Offerten mit Preisangabe wolle man an **C. M. Ebell's** Buchhandlung in Zürich pr. Adr. Herrn **Wilh. Engelmann** in Leipzig, Königstraße 22 richten. [59]

Nr 6 der Kunstchronik wird Freitag den 29. December ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Ebner & Seubert in Stuttgart und eine desgleichen von Gebr. **Michelli** in Berlin.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an d. Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

29. December



Nr. 6.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1871.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Mandel's Stich der Madonna Panshanger von Raffael.

Obiges Gemälde, das zu den zartesten Schöpfungen des Meisters aus seiner früheren Periode zählt, ist bisher so gut wie völlig unbekannt geblieben. Wer es nicht an Ort und Stelle auf dem schönen Landsitze seines Eigenthümers, des Grafen W. Cowper, nach dem es benannt wird, aufsuchen konnte, mußte sich mit der Thatsache begnügen, daß es überhaupt vorhanden war. Es dürfte wohl kaum ein anderes so werthvolles Raffael'sches Bild existiren, das nicht wenigstens in Einem Stich schon vervielfältigt und somit auch einem weiteren Kreis von Kennern und Liebhabern bekannt geworden wäre. Das Bild selbst ist auf Holz gemalt, 24" hoch, 17" breit; es ist ein Kniestück und enthält nur die Mutter und den Knaben mit schönem landschaftlichem, auch architektonisch geschmücktem Hintergrunde.

Passavant bemerkt über das Bild in seinem bekannten Werke (Theil II, S. 37 ff.): „Die Komposition ist unverkennbar von Raffael in der Zeit entworfen, als er von der Peruginischen Manier sich zu der Florentinischen neigte." ... „Die Gewänder sind stark lasirt; der vordere Theil der Landschaft hat einen bräunlich grünen, die Ferne einen hellblauen Ton. Ob das Bild in allen Theilen von Raffael selbst ausgeführt ist, schien mir zweifelhaft; erhalten ist es vollkommen. Bin ich recht gut unterrichtet, so befand es sich früher in Urbino und wurde von Cowper, dem englischen Gesandten zu Florenz, erstanden, welcher die ausgezeichnete Bildergalerie gegründet, die den Landsitz jener Familie, Panshanger bei Hertfort, schmückt."

Es ist auffallend, daß trotz der Schönheiten des Bildes, die nach dem Stich, der jetzt endlich vorliegt, sofort in die Augen fallen, sich bis vor Kurzem noch Keiner zu der dankbaren Aufgabe bereit gefunden hatte, dasselbe künstlerisch zu vervielfältigen, während fast alle übrigen gleichwerthigen Gemälde dieses Meisters sogar in mehreren Bearbeitungen vorliegen. Erst ganz neuerdings hat uns E. Mandel in der Bearbeitung des Bildes ein neues werthvolles Geschenk gemacht, das meinem Urtheile nach den besten früheren Arbeiten dieses Meisters ebenbürtig an die Seite tritt. Schon im Jahre 1858 hatte Mandel auf einer zu diesem Zwecke unternommenen Reise das Bild selbst gezeichnet, aber andere Arbeiten drängten sich dann zunächst in den Vordergrund, und so hat er seit jener Zeit bekanntlich das sogenannte Porträt Raffael's nach dessen Bilde im Louvre, seine berühmte Madonna della Sedia, und seinen letzten prachtvollen Stich, die Bella di Tiziano, beide letzteren nach den Originalen im Palazzo Pitti, erscheinen lassen. Erst nach der Vollendung dieser Arbeiten konnte die Madonna Panshanger in Angriff genommen werden und ist in den letzten Wochen, nachdem der gleichmäßige Fortgang der Arbeit mannigfache Verzögerungen erfahren hatten, glücklich beendigt worden. Die ersten Abdrücke, die épreuves de remarque, liegen bereits vor, die späteren werden binnen wenigen Wochen im Kunsthandel erscheinen. Die Platte ist, wie wir hören, noch im Besitz des Künstlers, welcher gern Kennern den Anblick des prachtvollen Blattes gestattet. Der Stich ist $10^1/_4$" hoch und $7^1/_2$" breit, hat also die gleiche Größe mit dem bekannten Mandel'schen Stiche der Madonna Colonna, zu der die Madonna Panshanger ein vortreffliches Pendant bildet. Ueber die Treue, mit der Mandel das Original wiedergiebt, kann ich nicht urtheilen, da ich dasselbe nur aus Beschreibungen kenne; aber daß jeder Zug in dem Stiche Raffael'schen Geist athmet, sieht man sofort, wenn man

ihm gegenübertritt. Das Gesicht der Mutter ist das bekannte liebevolle, sinnige Mädchengesicht, das namentlich die früheren Bilder Raffael's zeigen; das Kind klettert lustig und lebhafter bewegt als in irgend einem anderen Raffael'schen Madonnenbilde an der Mutter in die Höhe. Der Körper des Kindes ist außerordentlich zart wiedergegeben; die weichen schönen Rundungen des kleinen Körpers treten mit plastischer Deutlichkeit aus dem Bilde heraus; mit unendlicher Kunst ist ferner der Schleier dargestellt, der das Haar und einen Theil der Stirne der Gottesmutter bedeckt; die vollendete Technik des Künstlers spottet der Schwierigkeiten, die ihm hier das spröde Material entgegenstellte. Obwohl der Stich nicht so dunkel gehalten ist, wie einige andere der gelungensten Werke desselben Meisters z. B. der Van Dyck'sche Karl I. und die Bella des Tizian, sondern durchweg in hellem Ton erscheint und denselben Charakter zeigt wie z. B. die schon erwähnte Madonna Colonna, so macht er doch einen außerordentlich kräftigen Eindruck und wird somit wohl noch Manchem ebenso durch die Schönheit des Objekts, wie durch die Vollendung der Technik die Freude bereiten, die ich beim ersten Anblick desselben empfand. Einen gleich günstigen und berechtigten Erfolg, wie ihn die übrigen Arbeiten Mandel's davon getragen haben, dürfen wir auch dieser seiner neuesten Leistung prophezeien.

Berlin. **B. Förster.**

Die Kunst im Hause*).

(Schluß.)

Die erste historische Abtheilung beschreibt in vier Kapiteln die Wohnungen, d. h. nicht die Werke der Architektur, sondern ihre Einrichtung und ihren Schmuck, in jenen Epochen, in welchen die Kunst zur vollendeten Blüthe gelangte, deren Studium daher für die Gegenwart von praktischem Interesse und von Wichtigkeit ist.

Im ersten Kapitel schildert Falke das griechisch-römische Haus. In diesem war der Schmuck nicht äußerer Prunk, der nur des Scheines wegen da ist, sondern ein nothwendiges Bedürfniß der Bildung. Ueberall, wohin das Auge traf, stieß es auf wohl abgestimmte Farben und schöne Formen. Alles und Jedes, selbst das kleinste Geräth profansten Gebrauches war von der Hand eines Künstlers mit Verständniß und Schönheitssinn geschmückt.

Im zweiten Kapitel beschreibt der Verfasser mit bekannter Meisterschaft die Wohnungen des Mittelalters, welche an Wohnlichkeit wie an Kunst viel zu wünschen übrig ließen, für uns aber doch bedeutungsvoll sind, weil sie den Ausgangspunkt unserer heutigen, auf demselben Boden, in demselben Klima während mehrerer Jahrhunderte entwickelten Zustände bilden.

Das dritte Kapitel handelt von der Wohnung im sechzehnten Jahrhundert in Italien, Deutschland und Frankreich. Es ist die Zeit der höchsten Kunstblüthe. Dieselbe war in Italien von einer Höhe der Bildung, von einem Verständniß für die Genüsse des Geistes, von einer Feinheit der Sitten und einer freien Anmuth im gesellschaftlichen Verkehr begleitet, die seitdem wohl allgemeiner geworden, niemals aber übertroffen worden sind. Die Wirkung dieser Kunst und dieser hohen geistigen Bildung auf die künstlerische Gestaltung des Hauses war um so bedeutender, je mehr der Gang der politischen Entwickelung das Leben der Einzelnen privater machte und sie zum Hause und zur Familie hindrängte. Zudem hatte die Kunst sich noch nicht in eine hohe und niedere, in eine Kunst und ein Kunstgewerbe geschieden. Beide waren daher noch auf's Engste miteinander verbunden. Der einfachste Handwerker arbeitete unter dem Einflusse eines gesunden Geschmacks und der bedeutendste Künstler verschmähte es nicht, scheinbar kleine Arbeiten, wie die Dekoration der Geräthe, auszuführen. Der Gesammt-Eindruck einer italienischen Patrizier-Wohnung in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war ein großartig malerischer und in jeder Beziehung befriedigender. Sie war reich, edel, vornehm, wohnlich und im höchsten Grade künstlerisch. Der Plafond ist mit reich geschnitzten Ornamenten mit Vergoldungen und Gemälden geschmückt. An den Wänden finden sich architektonisch gegliederte, oft geschnitzte und mit farbigen Einlagen versehene Vertäfelungen, darüber Tapeten von Seide oder Sammet mit Gold gemustert, oder figuren- und farbenreiche Arrazzi. In den Zimmern stehen schwere Tische mit kostbaren Platten, schön geschnitzte Stühle mit weicher Polsterung, Schenktische voll des herrlichsten Tafelgeräthes. Vor den Thüren, Fenstern und Betten hängen schwere Vorhänge. Die Fußböden und Tische sind mit den schönsten Geweben und Stickereien des Orients bedeckt. Dazu in prächtigen Rahmen die Meisterwerke der Malerei eines Tizian und Giorgione. Sodann allerlei Kasten aus kostbaren Hölzern, Truhen mit reicher Schnitzerei und alle jene reizenden Werke der Kleinkunst, Kästchen aus Ebenholz und Elfenbein, Gefäße aus edeln Metallen und Glas, kräftig gefärbte Majoliken, Statuetten aus Bronze, Marmor und Elfenbein auf dem Kamin 2c. Das Alles in reichen Farben von gefälligen, vollen Tönen. Solcher Wohnung entsprach auch die Gesellschaft, welche sich darin bewegte. „Jene Menschen trugen die Kunst aus ihrer Höhe in das Haus, in das Leben; aber sie erhoben das Leben auch wieder auf die Höhe der Kunst."

Aehnlich waren auch die Patrizier-Wohnungen in

*) Die Kunst im Hause. Von Jakob Falke. Wien. C. Gerold's Sohn. 1871. 8.

Deutschland *), jedoch im Allgemeinen etwas abgeschwächt, denn die Wissenschaft und die höhere Bildung sind soeben erst erwacht, sind noch im Ringen und der Kunst fehlt der große Zug. Alles war kleiner, dürftiger, weniger edel, dafür aber auch gemüthlicher und heimlicher.

Das vierte Kapitel handelt von der Wohnung im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert, während welcher Zeit der Geschmack verschiedene Wandlungen erlitt, im Allgemeinen sich aber nicht zum Bessern veränderte. Diese Periode, obgleich an sich nicht so wichtig als die vorhergehende, ist insofern von Interesse, als sie den allmählichen Uebergang zu der modernen Charakterlosigkeit erklärt.

Wenn der erste Theil des schönen Buches vorzugsweise am Faden der Geschichte in das Verständniß des Ganzen und vieler Einzelheiten uns einführt, hat der zweite Theil den rein praktischen Zweck, uns zu sagen, wie wir es in unseren Tagen in diesem oder jenem Falle zu machen haben.

Solche Vorschriften zu geben, erscheint sehr schwierig, denn eine Wohnung im Norden muß wesentlich anders sein als eine im Süden. Ebenso unterscheiden sich die Bedürfnisse im Winter von denen im Sommer, die auf dem Lande von jenen in der Stadt. Ja, es ist zu beachten, ob man in einer kleinen oder großen Stadt wohnt. Dazu kommt noch der Unterschied der Stände und des Vermögens, sodann die Individualität des Bewohners und die Bestimmung der einzelnen Räume. In der Wohnung wird die Eigenthümlichkeit des Besitzers, sei es Ernst oder Heiterkeit, Anspruchlosigkeit oder Vornehmheit, Gemüthlichkeit oder Glanz, Wärme oder Kälte sich abspiegeln.

Trotzdem haben die einzelnen Theile einer Wohnung unter allen diesen und ähnlichen Verhältnissen gewisse Grundbedingungen. Es ist der begrenzt geschlossene Raum mit seinen Wänden, mit Fußboden und Decke. Das Mobiliar hat seine bestimmten Zwecke zu erfüllen und ist im allgemeinen aus demselben Material gefertigt. Aus diesem Gemeinsamen leitet Falke die allgemeinen Prinzipien ab, welche eben als Maßstab für die Beurtheilung zu dienen haben

Obgleich es keinem Zweifel unterliegt, daß in der höchsten künstlerischen Auffassung das ganze Haus gleichsam aus einem Gusse bestehen soll, daß Inneres und Aeußeres im Einklang stehen müssen und zusammen erst das ganze Kunstwerk ergeben, bespricht Falke die Wohnung d. i. die Ausstattung und den Schmuck der Innenräume des Hauses, die Arbeiten der Maler, Dekorateure, Schreiner, Tapezierer, also dasjenige, was abhängig ist

*) Die schönsten Zimmer der Art in Deutschland sind der kürzlich zu alter Pracht wieder hergestellte Saal des Rathhauses in Danzig und ein, freilich seiner Ausstattung beraubtes, Zimmer im Peller'schen Hause zu Nürnberg.

von dem Geschmack und der Wahl der Bewohner, vorzüglich der Hausfrau, mit spezieller Rücksicht auf die zur Zeit vorhandenen und vorläufig nicht zu ändernden Verhältnisse.

Er weist nach, daß eine gelungene Gesammt-Wirkung einer Wohnung nicht durch einen bestimmten historischen Stil, sondern durch die künstlerische Harmonie hervorgebracht wird. Diese beruht aber auf zwei Momenten, auf der Farbe und auf den Formen und setzt bei beiden die Zusammenstimmung des Verschiedenen, das aber der Gesammtstimmung sich unterordnen muß, voraus.

Die Farbe scheint von noch größerer Bedeutung als die Form, denn sie bewirkt den ersten und auffallendsten Eindruck und giebt die allgemeine Stimmung. Durch eine vollkommene Harmonie der Farben können kleine Ungleichheiten der Form leicht verdeckt werden. Die Farbe ist es zum größten Theil, welche den Charakter einer Wohnung ausmacht. Durch sie können wir ein Zimmer enger oder weiter, niedriger oder höher erscheinen lassen, können es ernst oder heiter, gemüthlich anheimelnd oder kalt abstoßend machen.

Daß die Formen einem bestimmten, historischen Kunst-Stil angehören, ist durchaus nicht nöthig, aber sie müssen Stil überhaupt haben. Stil in den Kunstgewerben aber nennt man die harmonische Uebereinstimmung der Formen mit dem Zweck des Gegenstandes und den Mitteln, welche angewendet sind, um diesen Zweck zu erreichen, vorzüglich dem Material. Ein Geräth hat also Stil, wenn es seine Bestimmung in vollkommener Weise erfüllt und dieselbe in unzweifelhafter Klarheit sogleich erkennen läßt.

In unseren modernen Gegenständen des Kunstgewerbes ist dieser Stil vielfach verloren. Man strebt meist nur nach dem Neuen und Ungewöhnlichen.

Falke stellt nun den Werth oder Unwerth aller jener Dinge, welche man bisher glaubte der ästhetischen Kritik entziehen zu können, fest, und ist bemüht, das Verwerfliche zu beseitigen und Besseres, das auf lange vorhandenen, bisher nur nicht erkannten Gesetzen beruht, an seine Stelle zu setzen. Er hat diese Gesetze bis in ihre einzelnen Konsequenzen hinein verfolgt und an den tausend kleinen Dingen des Kunstgewerbes nachgewiesen.

Nach Darlegung der allgemeinen Grundsätze bespricht Falke im zweiten Theil seines Buches speziell die Dekoration der Fußböden, der Wände, des beweglichen Wandschmucks, die Decken, die Möbel, den verschiedenen Charakter in Salon, Speisezimmer, Wohnzimmer, Schlafzimmer rc., dann die künstlerische Ausstattung von Tisch und Tafel, die Tischdecke, das Porzellan, das Glas, die Metallgeräthe, den Tafelaufsatz rc.

Den Schluß bildet ein sehr wichtiges Kapitel über den Beruf der Frauen zur Beförderung des Schönen; denn die Frauen sind als Vorstände des Hauswesens und

als Erzieher der Jugend von dem allergrößten Einfluß auf die künstlerische Bildung der künftigen Generationen.

Erst die Lektüre dieses Buches zeigt uns recht deutlich, wie sehr wir, im Verhältniß zu früheren Kunstperioden, was den ästhetischen Werth unserer Gegenstände des häuslichen Gebrauchs betrifft, gesunken, ja daß wir fast barbarisch geworden sind. Wir sind eben an das, was wir von frühester Jugend an um uns gesehen, so sehr gewöhnt, daß es uns nicht mehr auffällt und wir den Maßstab für Beurtheilung desselben verloren haben. Falke's Darstellung führt uns nun unsere Fehler schonungslos vor, die Erkenntniß der Fehler aber ist der erste Schritt zum Bessermachen.

Es giebt wenig Bücher, welche so durch und durch originell sind und so viel Neues bieten wie dieses. Es enthält die Resultate von Falke's umfassendem und tief eindringendem Studium der Kunst und der Kulturzustände vergangener Jahrhunderte und seiner Jahre langen, von Nachdenken begleiteten Erfahrungen und zeugt von feinem Schönheitsgefühl. Dabei ist die Darstellung überaus gefällig, klar, Jedem verständlich, die Sprache schön, edel, ächt poetisch, frei von leeren Phrasen. Es dürfte kaum Jemand, der nicht voll Vorurtheil ist, das Buch ohne Befriedigung und Dank gegen den verehrungswürdigen Verfasser aus der Hand legen.

R. Bergau.

Nekrologe.

Paul Konewka, der bekannte und hochgeschätzte Silhouettenmaler, ist zu Berlin am 10. Mai 1871 gestorben. Er war von Greifswald gebürtig, wo er am 5. April 1841 als der Sohn eines Universitätsbeamten das Licht der Welt erblickte. Nach absolvirtem Gymnasium trat er in die Werkstatt Friedrich Drake's zu Berlin ein, um Bildhauer zu werden. Doch sehr bald erkannte er seine vorherrschend malerische Begabung und vertauschte sein erstes Atelier mit dem Adolph Menzel's, jedenfalls die glücklichste Wahl, die er nach seiner speziellen Begabung treffen konnte. Hier lernte er — soweit dergleichen zu lernen ist und nicht vielmehr nur ausgebildet werden kann, wo der Sinn dafür bereits vorhanden ist — jene feine Beobachtung des Lebens und jene sichere Zeichnung des lebensvollsten Details, die ihn ausgezeichnet und zu einem würdigen Schüler seines Meisters gemacht haben.

Schon sehr früh kam er in diejenige Darstellungsart, für welche er eine außergewöhnliche und fast ausschließliche Begabung hatte, in die Silhouette hinein. Er hatte eine merkwürdig geschickte Hand und schnitt oft in Gegenwart seiner Freunde — selbst ohne nur hinzusehen — schwarze Schattenbilder aus Papier zum Staunen und zur Freude Aller. Bald machte er diese Kunst, anstatt der Schere den Pinsel und Stift benutzend, höheren Aufgaben dienstbar. Bereits 1864 erschien sein erstes größeres Werk, eine lange friesartige Komposition, die Spaziergänger vor dem Thore nach der Scene im Faust darstellend, voll heiterer Laune, voll ergötzlichen Humors, voll frischen Lebensgefühles und von einer Feinheit der Durchbildung im Kontur, als dem wesentlichsten Stücke einer wirkungsvollen Silhouette, wie nur selten Aehnliches vorhanden gewesen.

Die Natur des erwählten Mittels paßt mehr für leichtere humoristische Darstellungen als für ernste und stilvolle, und so hätte man es für gewagt halten können, als kurze Zeit darauf 12 Blätter zum Faust in einem Hefte erschienen; doch strafte das überraschende Gelingen auch hier alle Bedenklichkeiten Lügen. In der reizvollsten Anmuth, wie durchweg in der Gestalt Gretchens, und in dem erhabensten Pathos, wie es in einzelnen Bildern dem Faust eignet, wußte er ebenso voll und wahr den richtigen Ton zu treffen und eine befriedigende Gestaltung mit seinen einfachen Mitteln zu gewinnen, wie in dem Humor, der in der Gestalt Mephisto's alle Tonarten durchläuft und vielleicht sein Glänzendstes in dem Blatte leistet, wo Mephisto sein Lied singt.

Besonders ausgezeichnet war Konewka auch nach der Seite seiner dekorativen Erfindungen, die er namentlich als Umrahmungen seiner Entwürfe geschickt zu verwenden wußte. Die Sinnigkeit und Geschicklichkeit, die er in der Anordnung des künstlich aufgebauten Fußbodens in den sämmtlichen Faustbildern und später bei ähnlichen Gelegenheiten bewährte, erregte das gerechteste Erstaunen.

Einen viel glücklicheren Griff als beim Faust that er, als er auf ein Wort des Dichters selber sich stützend Shakespeare's Sommernachtstraum in Silhouetten zu illustriren unternahm. Hier überwiegt das humoristische und phantastische Element, dem sein Darstellungsmittel am leichtesten und sichersten beizukommen vermag, und so ist seine Sommernachtstraum-Ausgabe vielleicht die Krone all seines Schaffens geworden. Ueberall weiß er sich in den Geist des Dichters zu versenken und seinen Gestalten und Ideen die sinnliche Verkörperung an die Seite zu setzen. Frisch und originell, mühelos, wie natürlich treten seine Schöpfungen neben die Scenen des Dichters, wie denn das überhaupt die glückliche Seite seines Talentes war, ohne Besinnen im ersten glücklichen Griff das Rechte zu treffen.

Seines anmuthigen Talentes halber war er ein sehr gesuchter Künstler und manche unserer illustrirten Zeitungen haben Silhouetten nach seinen Zeichnungen veröffentlicht. Auch einige der deutschen Bilderbogen bei Weise in Stuttgart sind von ihm gezeichnet.

Ganz besonders geeignet erscheint natürlich die Silhouette für jenen fröhlichen und einfachen Humor, der in Kinderdarstellungen an seinem rechten Platze ist und nur allzuoft selbst in den gefeiertsten Kinderbüchern vermißt wird. In dieser Hinsicht ist sein schwarzer Peter, dem kürzlich noch ein zweiter aus dem Nachlasse herausgegebener Theil unter dem Titel: Schattenbilder gefolgt ist, ein wahres Muster.

Seit dem Sommer 1867 kränkelnd, siechte der begabte Künstler allzu früh dahin, und nicht blos der Künstler, sondern auch der Mensch, der liebenswürdige, offene, heitere, wird von denen schmerzlich vermißt, die ihn gekannt haben. Noch ein zweites Werk, zu dem ihn Shakespeare's humoristische Gestalten inspirirt haben, Falstaff und seine Gesellen, trat ganz vor Kurzem aus seinem Nachlaß an das Licht und rechtfertigt in erfreulichster Weise das Vertrauen, welches seine Verehrer in die Unerschöpflichkeit seines freundlichen Talentes setzten. Dies posthume Werk ist in der neuen Reichsstadt herausgegeben, zu der eine seiner letzten und reifsten Zeichnungen,

durch den großen Krieg veranlaßt, die Illustration des Volksliedes: „O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt“ in Beziehung steht; sie ist aus dem „Daheim“, das sie zuerst veröffentlichte, jüngst im Separatabdruck erschienen. Der Publikation seines übrigen Nachlasses darf wohl in nächster Zeit entgegen gesehen werden. B. M.

B. **August Dircks**, Maler und Lithograph in Düsseldorf, starb daselbst nach längeren Leiden, 65 Jahr alt, den 25. November 1871. Er war aus Emden in Ostfriesland, bezog früh die rheinische Kunstakademie und wandte sich, nachdem er mehrere Jahre gemalt, der Lithographie zu, von der er später zur Malerei zurückkehrte. Von seinen gemüthlichen Genrebildern befindet sich eins der besten, „Der dekorirte Schulmeister“, in der städtischen Gemälde-Galerie zu Düsseldorf.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

— r. **Die Wiener Künstlergenossenschaft** hatte dieses Jahr wieder, so wie im vorigen, eine in den Abendstunden bei Gasbeleuchtung zugängliche Weihnachtsausstellung von ausschließlich kleinen Bildern veranstaltet, welche manches Hübsche und für den Zweck vollkommen Geeignete darbot, aber leider vom Publikum auffallend wenig besucht wurde. Als die Perle der Ausstellung müssen wir Fr. Friedländer's „Liebeserklärung“ bezeichnen. In kleinem Rahmen groß zu behandeln verstand J. Hoffmann seine „Ansichten aus der römischen Campagna.“ Auch Haunold's, Brunner's, Fritsch's und Schäffer's Landschaften verdienen lobende Erwähnung. Unter den Aquarellen überraschte uns Goebel's „Stadtpark im Winter“ durch Naturtreue und Frische der Darstellung.

Keramische Ausstellung. Die Aufstellung von Gegenständen der Kunsttöpferei im Schlosse Monbijou in Berlin ist kürzlich eröffnet worden. Dieselbe enthält in vier Sälen hauptsächlich Arbeiten der englischen Industrie, welche sich seit der Weltausstellung von 1852 und der Gründung des South-Kessington-Museums in so überraschender Weise entwickelt hat. Die Aufstellung ist von dem königl. Bauinspektor Hesse und Dr. Lessing geleitet, und einer der genannten Kommissarien wird täglich von 1—2 Uhr zur Ertheilung näherer Auskunft in den Aufstellungsräumen anwesend sein. Auch die englische Regierung ist durch den Major de Winton vertreten, der zugleich den Verkauf für Rechnung den englischen Fabrikanten zu leiten hat. Die Ausstellung ist täglich von 11 bis 3 Uhr unentgeltlich geöffnet.

△ **Münchener Kunstverein.** Es ist nun wieder eine geraume Weile, seit ich Ihnen meinen letzten Kunstvereinsbericht eingesendet. Wer die hiesigen Verhältnisse kennt, weiß, daß der genannte Verein die frühere Bedeutung nicht mehr besitzt, seit einerseits eine Anzahl der hervorragenderen Künstler denselben grundsätzlich nur noch ausnahmsweise oder auch gar nicht mehr beschickt, andrerseits der Kunsthandel und, während der besseren Jahreszeit wenigstens, die Lokalausstellung eine so bedeutende Anziehungskraft ausüben. Gleichwohl hat es in der jüngsten Zeit im Kunstvereine nicht an Ausstellungsgegenständen gefehlt, welche geeignet waren, die Aufmerksamkeit der Besucher in hohem Grade auf sich zu ziehen. — Da waren es vor allem zahlreiche Studien von Peter von Heß und Jos. Petzl, vor denen sich die Kunstfreunde zu versammeln pflegten. Es ist ein wahres Vergnügen, zu sehen, mit welcher Innigkeit diese Männer an der Natur hingen, wie sie mit Stift und Pinsel auch die scheinbar unbedeutendsten Dinge festhielten und mit einer Gewissenhaftigkeit wiedergaben, die wir an der Photographie in keinem höheren Grade bewundern können. Sie hatten es nicht so bequem wie ihre Epigonen, aber wir freuen uns Angesichts dieser Sorgfalt der Ausführung, dieser Innigkeit des Verständnisses der Thatsache, daß sie mit Herz und Hand das schaffen mußten, was jetzt der optisch-chemische Apparat leistet. Daß es mit ihrer Farbengebung denn doch auch nicht so schlecht bestellt war, als uns Manche glauben machen möchten, deren ganze Kunst auf der Palette sitzt, wird Niemand bestreiten können, der sich Petzl's Oelstudien mit unbefangenem Auge beschaut. Auch an Feod. Dietz, den wackeren Patrioten, wurden wir durch einige Blätter Aquarellzeichnungen aus dem deutsch-dänischen Kriege von 1848/49 erinnert. Es waren Kompositionen voll Ernst und Leben, die darauf hinwiesen, daß der Künstler sich die Dinge nicht bloß aus der Ferne besehen. Die Kunst hat sich aus dem großen Kampfe des letzten Jahres so manchen brauchbaren Stoff geholt, aber hier wenigstens erhob sie sich nirgend zu einer großen historischen Auffassung. Nur das Genre wurde dadurch bereichert, das ist charakteristisch genug und bedarf kaum eines weiteren Kommentars, bleibt aber deßhalb nicht weniger beklagenswerth gegenüber dem bewunderungswerthen Aufschwung eines ganzen Volkes. Uebrigens kann es den denkenden Beobachter nicht überraschen. — Steinhausen brachte uns jüngst eine Reihe von Entwürfen zur Geschichte der Geburt Christi und später zur Geschichte des Tobias. Es waren Blätter darunter, denen man tiefe Empfindung nicht absprechen konnte, wenn man nicht ungerecht werden wollte. Aber es berührte denn doch peinlich, sehen zu müssen, wie der Künstler seinen idealen Stoff der Neuzeit nahe zu legen suchte durch ein Kostüm, das den Glauben erwecken konnte, das Geheimniß der Menschwerdung des Gottessohnes habe sich in den letzten Jahren auf den Höhen Mitteldeutschlands vollzogen. Man wird sich kaum darauf berufen dürfen, daß die alten Meister es in ähnlicher Weise gehalten und den heiligen drei Königen aus dem Morgenlande z. B. Mailänder Rüstungen und Schnabelschuhe gegeben, denn der Gegenwart fehlt die Naivetät jener Zeiten. — Als ein Mißgriff muß das kleine Bild von Gabriel Max: „Kirchenmäuse“ bezeichnet werden, das einen jungen Mönch in seinem Betstuhl und zu dessen Füßen ein Nahrung suchendes Mäuschen zeigt. Wo das Interessante in diesem Falle stecken soll, ist schwer herauszubekommen. Ohne eine Portion Weltschmerz geht es übrigens bei diesem Künstler nicht leicht ab. Ist es keine junge Nonne, die im öden Klostergarten ihr verlorenes Leben, oder keine Pariser Kokotte, die in ihrem reichgeschmückten Boudoir ihre verlorene Unschuld beweint, so ist es ein armer Affe, der die während seiner Kunstproduktion erhaltenen Schläge verschläft. Das letzte Mal sahen wir eine junge Wittwe während der nach dem Tode ihres Gatten nothwendig gewordenen Versteigerung ihrer Hauseinrichtung. An Empfindung fehlt es Max nie, nur sollte er sich vor einem noch Weitergehen in der eingeschlagenen Richtung hüten und zwar zunächst in seinem eigenen Interesse, denn Sentimentalität ist am wenigsten der Grundzug unserer Tage. Auch mit gewissen Farbenexperimenten möchte er einhalten, namentlich vor solchen mit dem giftigen Grünspan, der in seinen letzten Bildern eine so hervorragende Rolle spielt. Grützner, dessen Humor sich seine Stoffe abwechselnd aus Shakespeare und aus dem Leben der Mönche holt, brachte ein „Kloster-Bräustübchen“ mit Mönchen, welche sich in die Aufgabe theilen, Bier zu erzeugen und es zu vertilgen. Daß die Charakteristik hie und da an die Karrikatur streift, wird man dem Künstler unter den gegebenen Umständen kaum allzuschwer anrechnen wollen. (Schluß folgt.)

Vermischte Nachrichten.

═ **Berlin**, 10. Dezember. Das gestrige Winckelmann's-fest unserer archäologischen Gesellschaft war von Gelehrten, Künstlern und Kunstfreunden zahlreich besucht. Es erhielt dadurch eine besondere Bedeutung, daß der Kronprinz dasselbe mit seiner Gegenwart beehrte und dadurch zu erkennen gab, daß er es mit seinem neuen friedlichen Berufe als Protektor der Museen ernst nimmt und gern den Kreisen sich nähert, in denen die Kunst und die Kunstwissenschaft gepflegt wird. Der Vorsitzende der Gesellschaft, Prof. Curtius, erstattete Bericht von seiner Reise nach Kleinasien und Griechenland und legte die neu angefertigten Pläne und Photographien so wie einige für das Museum erworbene Kunstgegenstände und ein Bruchstück von einem der neu entdeckten Tempelsäulen aus Ephesus vor. Prof. Hübner sprach über die römischen Befestigungen im Norden von England und Prof. Heydemann über die Darstellung des Moraspiels auf griechischen Vasen. Mit großem Interesse vernahm man in der Gesellschaft, daß Graf Usedom bestimmt sei, den Kronprinzen bei seiner Thätigkeit für die Museen zu unterstützen. Die Veranstaltungen zur Hebung der Kunstinteressen werden immer vielversprechender. Wir wollen hoffen, daß die Resultate hinter den Erwartungen nicht zurückbleiben. (Köln. Z.)

Briefkasten.

Herrn J...s in München. Replik und Duplik bezüglich Goethe's Euphrosyne kommen in der nächsten Nummer d. Bl. zum Abdruck.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Santarelli. Die Versteigerung der Santarelli'schen Sammlung bei W. Drugulin in Leipzig hatte trotz der strengen Jahreszeit ein zahlreiches Publikum versammelt, in welchem die Kunstfreunde und öffentlichen Kabinete aller Länder Europa's theils persönlich, theils durch ihre Aufträge vertreten waren. So kam es, daß sich bald ein hitziger Kampf entwickelte, welcher besonders den Arbeiten der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, sowie den hervorragendsten niederländischen und französischen Maler-Radirern des 17. Jahrhunderts galt, während die Grabstichelblätter des 18. und die italienischen Radirungen einigermaßen vernachlässigt blieben. Die Preise waren demnach, der Qualität des Dargebotenen entsprechend, hohe. Da die Preisliste gedruckt ist, so heben wir nur einige Nummern heraus, welche den allgemeinen Gang der Auktion kennzeichnen.

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Sgr.
56	H. Aldegrever. Maria im Hofe . . .	29	10
57	„ Hannibal und Scipio .	25	10
[illegible]	„ 11 Bl. der Hochzeitstänzer	100	–
[illegible]	„ Porträt des Meisters .	40	—
160	B. Beham. Kleopatra. [illegible]. Marc Antonie	36	5
161	H. S. Beham. Adam und Eva . . .	24	15
[illegible]	„ Die vier Evangelisten .	83	–
[illegible]	„ Mucius Scävola . . .	25	—
[illegible]	„ Triton und Nereide . .	25	5
[illegible]	„ Kampf dreier Männer .	30	–
[illegible]	Berghem. Drei ruhende Kühe . . .	51	—
[illegible]	„ Der Diamant	122	5
[illegible]	„ Der Mann auf dem Esel .	141	—
[illegible]	„ Der flötenblasende Hirt . .	62	—
[illegible]	„ Das Buch der Frau . . .	66	–
[illegible]	[illegible]. Die Götterliebschaften . . .	50	5
[illegible]	A. de Bruyn. Zwei Porträts	48	5
416	J. Callot. Das Fegefeuer	30	5
418	„ Der Exercitismus. Probedruck	105	5
427	„ Claude Deruet	83	–
439	„ Die Capricci	84	—
459	D. Campagnola. Der Kindertanz . .	805	—
460	J. Campagnola. Der alte Hirt . . .	221	—
517	A. Claesz. Eine Heilige	45	
537	C. van Dalen. Die vier Meisterstücke .	50	–
605	A. Dürer. Adam und Eva	380	–
606	„ Die Geburt	121	–
616	„ Maria mit der Sternenkrone	55	–
627	„ Die fünf Apostel	46	–
632	„ St. Eustachius	90	5
637	„ St. Genoveva	80	—
643	„ Die Melancholie	131	—
647	„ Die Dame zu Pferd . . .	43	
[illegible]	„ Die Kriegsleute	40	–
[illegible]	„ Die Liebesanerbietung . .	68	—
[illegible]	„ Der Spaziergang	63	—
[illegible]	A. v. Everdingen. Reineke Fuchs . .	300	
[illegible]	J. Francia. Amor und Venus . . .	90	—
[illegible]	C. Gaultier. Zwei historische Blätter .	111	–
[illegible]	A. Glockenton. Christus am Oelberg .	42	
[illegible]	„ Die Gefangennahme . .	40	–
[illegible]	H. Goltzius. Ein Fahnenträger . . .	45	
[illegible]	J. v. Gourmont. Die Geißelung . . .	231	
[illegible]	W. v. Heusch. Der Ziegenhirt . . .	63	
[illegible]	L. Hust. Die Kreuzigung	50	–
1143	J. Le Clerc. Maria de Medicis . . .	42	—
[illegible]	L. van Leyden. Mardochäus	78	5
1158	„ Anbetung der Weisen .	45	5
[illegible]	„ Maria und Anna . .	32	—
1172	„ Die Bekehrung Pauli .	41	10
1174	„ St. Georg	220	—
1181	„ Das Milchmädchen . .	80	–
[illegible]	J. Lombart. Carl I.	26	—
[illegible]	„ Die Komtessen	39	5
1214	Meister E. S. St. Petrus	300	—
1215	„ St. Jacobus d. j. . . .	200	—
1216	„ St. Matthias	70	

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Sgr.
1220	Anonym. Spielkarte	65	5
1243	Anonym. Verkündigung	201	–
1244	Anonym. St. Katharina	106	–
1246	Anonym. Spielkarte	90	5
1249	Niello, Peregrini zugeschrieben: Eine Frau, drei Männer und Satyr . .	299	
1328	J. v. Meckenen. Vermählung Mariä .	115	–
1352	B. Montagna. Die zwei Jäger . . .	106	—
1441	Nic. da Modena. Mars	163	—
1442	„ Mercur	340	—
1451	A. Ostade. Der Raucher	70	—
1455	„ Der Maler	55	—
1544	A. Pollajuolo. Die Gladiatoren . . .	62	5
1556	G. B. del Porto. Der Triton . . .	110	—
1564	M. A. Raimondi. Kindermord. Erste Platte	255	—
1565	„ „ Zweite Platte	110	—
1585	„ Der Amorettentanz . .	1010	—
1590	„ Urtheil des Paris . .	501	—
1593—98	„ 6 Bl. der Musen . .	362	—
1626	Rembrandt. Porträt mit seiner Frau .	41	—
1643	„ Hundertguldenblatt . . .	211	—
1644	„ Ecce Homo	61	—
1650	„ Tod Mariä	52	—
1663	„ Die drei Bäume	220	—
1664	„ Die drei Hütten	131	–
1669	„ Die Hütte bei dem großen Baum	75	
1679	„ Clemens de Jonghe . . .	79	—
1680	„ Abr. Fransz	90	
1682	„ J. C. Silvius	66	—
1684	„ Der große Koppenol . .	71	–
1737	J. Ruysdael. Die drei Eichen . . .	55	5
1784	M. Schön. Die Kreuzigung	140	—
1786	M. Schön. St. Christoph	289	—
1993	C. Vischer. W. de Ryck	80	5
2040	A. Waterloo. Die Mühle	45	—
2053	„ Der Mann am Flusse .	39	—
2101	M. Geringer. Marter der St. Barbara	43	5
	Holzschnitte:		
2119	H. S. Beham. 11 Bl. komische Paare	55	10
2183	A. Dürer. Dreieinigkeit	30	15
2188	„ 20 Bl. der Ehrenpforte . .	151	–
2189	„ Der Triumphwagen . . .	170	–
2194	„ Kaiser Maximilian im Gebet	352	–

Am lebhaftesten wurde jedoch das Gefecht in der zweiten Auktionswoche bei der Versteigerung der Ornamente, zu welcher sich noch neue Kräfte eingefunden hatten. Man kann wohl sagen, daß für Kunstblätter dieser Klasse niemals annähernd so hohe Preise bewilligt worden sind. Allerdings war auch noch nie, selbst nicht in den großen Sammlungen von Reynard und Pirenel, soviel des Schönen und Seltenen vereinigt gewesen. Unter den Preisen bemerken wir:

Nummer.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Sgr.
2273	H. Aldegrever: Scheide mit dem Manne	36	5
2275	„ Aufsteigendes Ornament	30	5
2284	Androuet du Cerceau: Die kleinen Grotesken.	100	5
2297	„ 30 Bl. Möbelentwürfe	501	–
2302—5	B. Beham: 4 kleine Vignetten . .	130	15
2306	H. S. Beham: Cimon	30	5
2311	„ Vase	24	10
2323	J. Berain: Sein Ornamentwerk .	60	–
2354	T. de Bry: 86 Bl. des Gesellenbuchs	300	–
2369	Hab. Collaut: Das Urtheil des Paris	41	–
2371	Hans Collaut: 12 Bl. Hängeplatten 2c.	72	10
2375	J. B. Costantin: 6 Blatt Goldschmiedsornamente	36	10
2399—2413	P. Flindt: 15 Bl. Becher 2c. . .	468	—
2422	E. Gaultin: 6 Bl. Goldschmiedsornamente	56	5

Nummer.	Gegenstand.	Preis. Thlr.	Sgr.
2432	M. Gruntler: 8 Bl. dergl.	53	—
2444	A. Hedouyns: 6 Bl. dergl.	36	15
2470	D. Kellerdaler: Die Elemente . . .	35	5
2476	E. de Laune: Handspiegel	50	—
2485—87	M. le Blond: 18 Bl. Messerhefte und Degenbeschläge . . .	185	15
2515	Unbekannt. 23 Spielkarten	141	—
2516—18	Meister I. B. Drei Scheiden . . .	83	20
2528—36	Meister von 1551. 9 Bl. Vasen, Becher 2c.	464	20
2552	Anonymer Italiener. Rundes Ornament	81	—
2559	Anonymer Franzose. 6 Pendants . .	43	5
2568	I. v. Meckenen: Der Stammbaum Jesse.	189	—
2569	„ Der Bischofsstab . .	330	—
2589	Nic. de Modena: Arabeske, Niello .	375	—
2600	Peregrini: Arabesken, Niello . . .	410	—
2608	H. Renbage; 6 Blatt Goldschmiedsornamente	43	—
2624	M. Schön: Die Symbole der Apostel.	211	—
2625	„ Das Rauchfaß . . .	370	—
2631	Balt. Silvius: 11 Bl. Passementerien	104	5
2638—45	V. Solis. 8 Bl. Becher u. Vasen .	267	20
2653	J. Toulin: 6 Bl. Goldschmiedsornamente	36	
2686	P. Woeiriot: 6 Bl. Pendants . . .	50	—
2687	„ Degengarnitur . .	61	—

Auch die Bücher mit künstlerischer Ausstattung erzielten verhältnißmäßig bedeutende Preise, so: Nr. 2692. Vavassori: Biblia pauperum, incomplet 50 Thlr. Nr. 2693. Horarium: Paris, Kerver, 1500. Auf Pergament. 76 Thlr. Nr. 2694 H. S. Beham: Biblische Historien, 40 Thlr. 15 Sgr. Nr. 2731. Dreux du Radier: L'Europe illustrée. 61 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2759. H. S. Beham: Reißbüchlein, 55 Thlr. Den Schluß bildeten unter Nr. 2794 bis 2806 zwölf italienische Spitzen und Stickmusterbücher, wovon eins Fragment, und ein deutsches, welche zusammen die Summe von 1589 Thalern eintrugen, der Anhang von 93 Nrn. moderner Medaillenabdrücke wurde en bloc für 200 Thlr. verkauft. Das Gesammtresultat war über 36,000 Thlr., wovon sich etwa zwei Drittel auf Leipzig (Börner, Drugulin), Berlin (Amsler & Ruthardt), Paris (Clement) und London (Holloway) vertheilen.

Leipzig hat durch diese Versteigerung seinen alten Ruhm als Centralpunkt der deutschen Kunstauktionen von Neuem bewährt. Floreat Lipsia!

Inserate.

236) **Rembrandt van Rijn.** Kopf eines niederblickenden Mannes. B. 2[illegible] 8 fl.
237) — — Brustbild eines Kahlkopfes. B. 298. 12 fl.
238) — — Der Alte mit kurzem Bart. B. 306. 12 fl.
239) — — Mann mit Pelzmütze. B. 307. 12 fl.
240) — — Der Alte mit weissem Barte. B. 312. 10 fl.
241) — — Der Alte mit spitzem Barte. B. 315. Aufgezogen. 3 fl.
242) — — Rembrandt lachend. B. 316. 24 fl.
243) — — Rembrandt mit Schnurr- und Knebelbart. B. 319. 15 fl.
244) — — Rembrandt mit wildem Blick. B. 320. 18 fl.
245) — — Der Kahlkopf mit grosser Nase. B. 324. Erster Zustand vor den Arbeiten am Halse etc. mit Rand. Sehr selten. 56 fl.
246) — — Idem. Dritter Zustand. 12 fl.
247) — — Rembrandt's Mutter sitzend. B. 344. 12 fl.
248) — — Die Lesende. B. 345. 20 fl.
249) — — Rembrandt's Gattin. B. 347. 25 fl.
250) **Rembrandt van Rijn.** Rembrandt's Mutter mit der Spitzenhaube. B. 348. Vor der Retouche, etw. beschädigt. 10 fl.
251) — — Rembrandt's Mutter, Brustb. B. 349. 10 fl.
252) — — Die schlafende Alte. B. 350. Auf Seidenpapier. Sehr selten. 60 fl.
253) — — Rembrandt's Mutter, Kopf. B. 352. Selten. 50 fl.
254) — — Die Frau mit dem Brustschleier. B. 358. 12 fl.
255) — — Sechs Studienköpfe, darunter jener von Rembrandt's Frau. B. 365. Aufgezogen. 6 fl.
256) — — Drei Frauenköpfe, darunter eine Schlafende. B. 368. Erster Zustand, vor einigen Arbeiten, etwas verschnitten. Aeusserst selten. 20 fl.
257) — — Idem. Schöner zweiter Abdr. 10 fl.
258) — — Studienblatt mit zwei schlafenden Frauen. B. 369. Sehr selten. 80 fl.
259) — — Rembrandt's Portrait in Halbfigur von J. Gole. Fol. Schabkunst. Vor aller Schrift mit etw. Rand. 20 fl.

(Fortsetzung in nächster Nummer.)

Exposition des Beaux-Arts,

[67]

à La Haye.

(Royaume des Pays-Bas.)

1872.

La Commission Directrice de l'Exposition des Beaux-Arts, constituée sous les auspices de la Régence de La Haye, a l'honneur d'annoncer, que l'exposition aura lieu du 13 Mai jusqu'au 23 Juin 1872 dans les salons de l'Académie de peinture au *Princessegracht*.

Les ouvrages destinés à l'Exposition devront être adressés *à la Commission Directrice de l'Exposition des Beaux-Arts à La Haye (au Teeken-Akademie, Princessegracht)*. La franchise de port n'est pas exigée. Toutefois la Commission ne payera pas les frais de transport des objets envoyés par grande vitesse. Pour l'extérieur du cadre la forme carrée est de rigueur.

La Commission recevra les objets destinés à l'Exposition *du 15 Avril jusqu'au 27 Avril à minuit*. Après cette époque aucun ouvrage ne sera reçu.

La Commission n'accepte que les oeuvres d'artistes vivants. Ne pourront être présentés les copies, les ouvrages qui ont déjà paru à l'Exposition de La Haye, les tableaux ou autres objets sans cadre.

Le nombre des tableaux, que chaque artiste est admis à envoyer à l'Exposition, est limité à trois.

Après la clôture de l'Exposition les objets, qui en auront fait partie, seront renvoyés au domicile des artistes nationaux, et les ouvrages des artistes étrangers aux adresses indiquées. La Commission ne se charge pas de la franchise de port pour le retour.

La Régence de la ville accordera *sept* médailles en or, dont *trois* pour les artistes étrangers, et *quatre* pour les artistes nationaux.

Les artistes, qui désirent ne point prendre part au concours pour les médailles, sont priés d'en prévenir M. le Secrétaire.

Les exposants joindront à leur envoi un bulletin contenant les noms de *sept* personnes, qu'ils aiment voir appelées à former le Jury.

La Haye, le 14 Decembre 1871. La Commission Directrice de l'Exposition.

F. G. A. Gevers Deynoot, Président.

Joh. Gram, Secrétaire.

In der **Schweighauserischen** Verlagsbuchhandlung (B. Schwabe) in Basel erschienen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Oeffentliche Vorträge

[68]

gehalten in der Schweiz

und

herausgegeben unter gefälliger Mitwirkung der Herren Professoren

E. Desor, L. Hirzel, G. Kinkel, Albr. Müller.

Je 12 Vorträge oder Hefte bilden eine Sammlung. Subscriptionspreis für die Sammlung 2 Thlr. 5 Sgr.

Alle Vorträge werden auch einzeln zu erhöhten Preisen abgegeben.

Erschienen sind:

Heft I. Prof. Dr. E. Desor: **Die Sahara.** (Einzelpreis 10 Sgr.)
Heft II. Prof. Dr. G. Kinkel: **Die Malerei der Gegenwart.** (Einzelpreis 8 Sgr.)
Heft III. Prof. Dr. A. Müller: **Die ältesten Spuren des Menschen in Europa.** (Einzelpreis 8 Sgr.)
Heft IV. Prof. Dr. L. Hirzel: **Goethe's italienische Reise.** (Einzelpreis 5 Sgr.)
Heft V. Prof. Dr. H. Dor: **Das Stereoscop und das stereoscopische Sehen.** (Einzelpreis 6 Sgr.)
Heft VI. Prof. Dr. H. Behn-Eschenburg: **Charles Dickens.** (Einzelpreis 8 Sgr.)

Im Drucke sind:

Heft VII. Alb. [illegible]: **Aus der Geschichte der Schöpfung.**
Heft VIII. Prof. Dr. W. Wackernagel: **Ueber den Ursprung und die Entwicklung der Sprache.**

Leipziger Kunst-Auktion

von **C. G. Boerner**

(früher Rud. Weigel).

Geehrten Liebhabern, welche Kunstgegenstände versteigern zu lassen wünschen, stehen die Bedingungen meines Auktionsinstitutes zu Diensten.

Meine Auktionskataloge werden auf Verlangen regelmäßig zugesandt und Aufträge in bekannter Weise pünktlich ausgeführt.

Für mein Antiquariat kaufe ich jederzeit Sammlungen und einzelne werthvolle Partieen von Kupferstichen, Handzeichnungen u. s. w. und erbitte gefällige Offerten. [69]

Leipzig. **C. G. Boerner.**

Heft 4 der Zeitschrift nebst Nr. 7 der Kunst-Chronik wird Freitag den 12. Januar ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

12. Januar

Nr. 7.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Vinnie Ream.

New-York, Dezember 1871.

O. A. Die Industrie-Ausstellung, welche alljährlich von dem „Amerikanischen Institut“ veranstaltet wird, ist zwar an sich selbst kein geeigneter Gegenstand der Besprechung in diesem Journale. Was uns dahinzieht, ist — wie sollen wir es nennen? — eine sonderbare Erscheinung, eine Kuriosität. Im oberen Theile des großen Gebäudes befindet sich eine sogenannte Kunstgalerie, deren Inhalt größtentheils aus Chromolithographien, Photographien aus den verschiedenen photographischen Anstalten der Stadt, einigen Bronzegüssen und den Abgüssen der berühmten Statuetten von John Rogers besteht. An dem Ende dieser Abtheilung befindet sich ein kleiner Halbcirkel, durch eine Eisenstange abgeschlossen, wo man außer einer Gestalt in Marmor, Mirjam genannt, und einer Kinderbüste mehrere verhüllte Modelle und ferner einen Zettel erblickt, der die Ankündigung enthält, daß Vinnie Ream hier jeden Nachmittag an der Arbeit anzutreffen sei. Nach einer Weile werden die Verhüllungen entfernt, und pünktlich um vier Uhr erscheint eine Dame und arbeitet an einer der unvollendeten Büsten — oder vielmehr, sie macht glauben, daß sie arbeite, denn von wirklicher Arbeit kann selbstverständlich in dem eingeengten, von vielen hundert Neugierigen umdrängten Raume, bei ungünstigem Lichte und so kurze Zeit vor dem Einbrechen der Dämmerung keine Rede sein.

„Wer ist Vinnie Ream?“ werden Kunstkritiker und Liebhaber fragen, denn schwerlich hat eins ihrer Werke jenseits des Oceans Beachtung gefunden; dennoch ist Vinnie Ream seit den letzten drei bis vier Jahren der Gegenstand so vielfacher Besprechung gewesen, gestern bis in die Wolken erhoben, heute kritisch vernichtet worden; ihr Ruf ist so pilzartig schnell, gleichsam über Nacht aus der Erde geschossen; sie ist außerdem ein so charakteristisches Produkt, eine so schlagende Illustration hiesiger Zustände, daß man sie und ihre Werke bei dem besten Willen nicht länger mit Stillschweigen übergehen kann.

Vinnie Ream kam vor einigen Jahren aus dem Westen — ich glaube aus Kansas — nach Washington, wo sie, wie so viele andere Frauen und Mädchen, im Schatzamte Beschäftigung fand. Der Anblick der dortigen Kunstwerke, wie man die Dinger nennt, welche, mit einigen lobenswerthen Ausnahmen, den Gesetzen der Schönheit und Wahrheit Hohn sprechen, begeisterte sie, sich auch in dergleichen zu versuchen, und sie fing an zu modelliren. Den Mangel an höherer Begabung suchte sie durch eine andere Fähigkeit auszugleichen, welche Niemand ihr streitig machen kann, nämlich die, sich in den Vordergrund zu bringen und sich durch ihre Freunde ausposaunen — wie man es nennt, „puffen“ zu lassen. Für dergleichen Manipulationen ist Washington vor allen der geeignetste Ort. Die Mehrzahl der Kongreßmitglieder und der höheren Beamten befinden sich in Bezug auf Kunst dermalen noch in kindlichem Unschuldszustande, vorzüglich diejenigen aus den westlichen und südlichen Staaten, welche weder daheim Gelegenheit haben, ihren Geschmack durch Anschauung von Kunstwerken zu bilden, noch je in Europa gewesen sind: Ehrenmänner, einsichtig und praktisch in ihrer Sphäre, die aber nicht viel Unterschied zwischen einer Theaterdekoration und dem Freskobild eines italienischen Meisters sehen würden und ihr Leben lang nicht einsehen können, warum man nicht auch ohne angestrengtes Studium ein großer Gelehrter oder Künstler

werden könne, während doch die Erfahrung zeigt, daß man mit natürlicher Anlage und gutem Willem ein anständiges Kongreßmitglied und sogar einen tüchtigen Präsidenten abgeben kann. Solchen Leuten ist häufig gar leicht durch die Eitelkeit beizukommen, und da Vinnie Ream sie treulich durch ihre porträtähnlichen Büsten in Lebensgröße verewigte, sicherte sie sich bald einen hinreichend großen Kreis von Gönnern, die aus Unwissenheit oder Gefälligkeit eine vollendete Künstlerin aus ihr machten und es dahin brachten, daß ihr vom Kongreß eine Statue Abraham Lincoln's aufgetragen wurde, die bestimmt war, im Kapitol aufgestellt zu werden, und für welche ihr die artige runde Summe von 10,000 Dollars bewilligt wurde. Senator Carpenter von Wisconsin war unter denen, die sich bei dieser Gelegenheit als Kunstkenner und Mäcene hervorthun wollten und sich gründlich lächerlich machten. Freilich erhoben die Einsichtigeren lebhaften Einspruch dagegen, daß man eine solche Arbeit einer Anfängerin übertrug, zumal da es doch keineswegs an tüchtigen einheimischen Künstlern fehlte, welche die Aufgabe jedenfalls würdig gelöst haben würden. Jeder Einwand wurde jedoch als Neid, Bosheit oder Vorurtheil ausgelegt, und die heftigen, oft bittern Controversen, welche in den Blättern geführt wurden, dienten wenigstens dazu, den Namen Vinnie Ream im ganzen Lande bekannt zu machen. Die Lincolnstatue wurde in Italien in Marmor ausgeführt und später feierlich im Kapitol aufgestellt, bei welcher Gelegenheit es wieder zu hitzigen Federkriegen kam. Ich selbst habe sie noch nicht gesehen, doch erklärt das Urtheil der Kunstverständigen sie für eine erbärmliche Mittelmäßigkeit, und dennoch behaupten Manche, daß sie immer noch viel zu gut sei, um gänzlich Vinnie Ream's eigenes Werk zu sein, und daß diese wesentliche Hülfe dabei gehabt haben müsse. Sei dem nun wie ihm wolle, die Werke, welche in ihrem Atelier ausgestellt sind, erscheinen gründlich unbedeutend und uninteressant. Die Anfängerschaft möchte man hingehen lassen, man würde Fehler entschuldigen, wenn sich nur der Funke des Genius darin entdecken ließe. Aber nein, es ist die leere Ausdruckslosigkeit, welche Einem darin ganz nüchtern entgegentritt. Es würde eine unlösbare Aufgabe sein, die Bedeutung dieser Figuren herauszufinden, wenn sie nicht zum Glück alle mit Unterschriften versehen wären. Dies gesetzte Frauenzimmer von mittleren Jahren, mit Schreibtafel und Griffel, welches in einem Prozeß geistigen Federlaunens begriffen scheint, trägt den Namen Sappho. Die erwähnte Mirjam, welche mit ihren wachspuppenartigen Armen eine Art Tambourin über den Kopf erhebt, scheint dem Balletcorps entnommen. Der Kopf zeigt weder Individualität noch einen bestimmten Typus; man könnte eben so wohl glauben, eine Griechin, Egypterin oder Französin als eine Jüdin vor sich zu sehen. Eine dritte, sitzende, eben so charakteristische Gestalt kündigt sich als der „spirito del carnevale" an. Je weniger man darüber sagt, um so besser! — Bei alledem würde man Vinnie Ream gern alle Ermuthigung und Nachsicht angedeihen lassen, welche jeder Kunstjünger beanspruchen kann, wenn sie nicht mit solcher Arroganz der Welt als ein strahlender Stern am Kunsthimmel aufgedrängt würde. Wie weit es außerdem einer Künstlerin würdig ist, sich wochenlang täglich gleichsam vor der Masse zur Schau zu stellen, braucht nicht weiter erörtert zu werden. Es ist eben — der Humbug in Lebensgröße.

Korrespondenzen.

New-York, im December 1871.

O. A. Die Winterausstellung in den Sälen der Akademie, welche kürzlich eröffnet wurde, enthält bis jetzt 169 Nummern, ein Abfall in der Zahl gegen frühere Jahre, den man sich schon könnte gefallen lassen, wäre dafür eine verhältnißmäßige Zunahme im Werthe der ausgestellten Werke ersichtlich. Im Gegentheil jedoch klagen Kritiker und Publikum nicht ohne Grund, daß die Ausstellungen mit jedem Jahre dürftiger und uninteressanter ausfallen. Es giebt hier zwar tüchtige Künstler genug, um ein paarmal im Jahre eine anziehende Ausstellung zusammenzubringen, aber sei es, daß die ganze Einrichtung und die Räume der Akademie, wie behauptet wird, für den Verkauf nicht günstig sind, oder woran es sonst liegen mag, gerade die bedeutenderen Maler halten sich häufig fern oder stellen wenigstens dort nicht ihre gelungensten Werke aus, während die zahlreichen halben und ganzen Stümper sich eifrig die unbegränzte Gastfreiheit zu Nutze machen, welche keinem Stück bemalter Leinwand die Thore der Akademie verschließt, um sich wenigstens als abschreckende Beispiele nützlich zu machen. Nichtsdestoweniger bietet die Ausstellung doch einen ziemlich richtigen Maaßstab für die herrschenden Kunstrichtungen mit ihren Vorzügen und Irrthümern.

In der Landschaft, dem Fach, in welchem die Amerikaner es zu einer gewissen Selbständigkeit gebracht haben, ist es vor allem der Realismus, der ihren Werken ein bestimmtes charakteristisches Gepräge aufdrückt. Ihrem frischen Erfassen der Wirklichkeit verdanken wir zahlreiche gelungene Leistungen, wiewohl diese Richtung da, wo ihr unbedingt gehuldigt wird, oft zu höchst sonderbaren und unersprießlichen Resultaten führt. In ihrem Streben, die Natur wiederzugeben, wie sie ist, wählen sie oft Momente, welche zwar möglich, aber ihrer Natur nach weder ansprechend, noch in der Wirklichkeit andauernd genug sind, um sich zum künstlerischen Vorwurf zu eignen. Nur wenige der amerikanischen Maler verstehen sich auf die Behandlung des Lichts, und da das Publikum, wie sie selbst, doch endlich der eintönigen, hergebrachten, akademischen Beleuchtung oder des nicht weniger einförmigen

Schattens müde werden, so verfallen sie nicht selten auf die wunderlichsten, gesuchtesten Effekte und Kontraste, welche, wenn sie auch ausnahmsweise beobachtet werden, doch, auf der Leinwand festgehalten, zuletzt nicht einmal wahr erscheinen. Auch in andern Fächern der Malerei macht sich diese Richtung und zwar noch störender geltend, wo sie oft zur gänzlichen Verneinung aller Regeln der Schönheit und des Geschmackes führt. Eine schlagende Illustration solcher Verirrung ist das lebensgroße Porträt des verstorbenen Admiral Farragut, von William Page, welches die Stadt New=York dem Kaiser von Rußland zum Geschenk gemacht, und das bis zu der feierlichen Uebergabe an den gerade hier anwesenden Großfürsten Alexis in der Akademie ausgestellt war. Der Admiral ist an Bord seines Schiffes dargestellt, wie er mit seiner Flotte siegreich in die Bai von Mobile einfährt. Aus den gegebenen Erklärungen und Beschreibungen des Bildes erfahren wir, daß er sich oben im Mastkorb befindet, aber der Beschauer, welcher zwar sieht, daß die Gestalt nicht auf festem Boden, sondern auf einer Strickleiter, etwa einen Fuß über dem untern Rande des Bildes steht, würde nicht entfernt an den Mastkorb denken, wenn es ihm nicht gesagt würde, da er durchaus keinen Maßstab für die Höhe hat. Durch die unbequeme Stellung der Füße auf zwei verschiedenen Sprossen der Leiter entsteht eine keineswegs schöne Verkürzung des einen Beines bis hinauf zum Knie. Noch schlimmer ist der Eindruck in einiger Entfernung, wo die dünnen Sprossen im Schatten des Mastbaumes fast verschwinden, und man nicht herausfinden kann, ob der tapfere Seeheld in seiner Siegesfreude auf einem Beine herumhüpft, ob er etwa die Hornpipe tanzt, oder aus welcher andern Ursache er sich in der Luft schwebend zeigt. Außerdem ist die ganze Gestalt auf's Unglücklichste vom Mastbaum und einem wahrscheinlich darüber gedachten Segel beschattet und wie geflissentlich in's Dunkel gestellt, als wenn sie das Licht scheuen müßte. Man begreift nicht, warum der Admiral nicht einfach in freier und ungezwungener Stellung auf dem Deck seines Schiffes dargestellt ist. Der Glanzpunkt der Ausstellung jedoch, ein Bild, das weit eher geeignet war, amerikanischer Künstlerschaft in Rußland Anerkennung zu verschaffen, ist eine Gegend in den Felsengebirgen, von Bierstadt. Der über die Leistungen mancher anderen Künstler geäußerte Tadel findet auf Bierstadt's Werke keine Anwendung. Er faßt die Natur in ihrer Aechtheit, nicht wie sie in einzelnen ausnahmsweisen Augenblicken erscheint, giebt das Sonnenlicht in seiner Kraft, wie es uns an einem heiteren Sommertag überall vertraut anspricht, nicht in seinen Launen. Ein friedlicher kleiner Fluß, den ein Hirsch und ein paar Rehe durchschreiten, nimmt die Mitte ein; das eine Ufer erhebt sich zu Hügeln, auf dem andern erblickt man eine frische Wiese mit schönen Baumgruppen, und den Hintergrund nehmen die schroffen mächtigen Berggipfel ein, deren felsige Häupter aus umhüllenden Nebel= und Wolkenschleiern hervorragen. Außer einigen lebensvollen Porträts von Huntingdon, einem jungen Mädchen mit einer angeschossenen Taube, von Satterlee, ein paar Landschaften von Miller und Krusemann von Elten, sowie einigen kleineren Thierstücken ist nichts da, was besonderer Erwähnung verdiente.

Weit reichhaltiger ist eine Ausstellung von 156 Bildern, im Besitz des Herrn Alexander White, welche seit einiger Zeit zum Besten der Abgebrannten in Chicago in den Leavitt'schen Sälen geöffnet ist und in diesen Tagen versteigert werden soll. Sie besteht meistentheils aus kleineren Genrebildern und Landschaften von Künstlern aller Nationen und bekundet viel richtigen Sinn und Geschmack in der Auswahl. Die unleidliche französische Kleidermalerei ist, wenn auch nicht ausgeschlossen, doch nur sparsam vertreten, und man findet dafür um so mehr jener anmuthigen Darstellungen aus dem täglichen häuslichen Leben, welche, von der Hand eines ächten Künstlers behandelt, immer ihre Anziehungskraft behaupten. Mit manchen ausgezeichneten Leistungen europäischer Maler, die im Laufe der Jahre ihren Weg hierher fanden, erneuert man froh die alte Bekanntschaft. Zu diesen gehören Camphausen's „Puritaner", die im Lager ihre Morgenandacht halten, eins der vorzüglichsten Bilder der Sammlung. Ein Kind in Lebensgröße mit einem Vogel, von Bouguereau, ist ein reizendes Wesen, strahlend in Schönheit, Wonne und Sonnenschein. Mit Vergnügen betrachtet man auch „eine Fischerfamilie", die nach einem Erwarteten auf die See hinaussieht, von Jordan, ein kleines Mädchen, welches eine Familie junger Kätzchen füttert, von Seignac; von Madou: „Großpapas Geschenk", Frère: „Heiß und Kalt", Meyerheim: „Mutters Liebling", Kretschmer: „Sonntag Morgen in einer Dorfkirche", Eugène de Block: „Der Schulmeister", David Col: „Nachrichten aus Amerika", Meyer von Bremen: „Der Liebesbrief", Van Wyngaert: „Väterlicher Rath", Carl Hübner: „Der schlafende Wächter", Diefenbach: „Eifersucht" und ein ergötzliches humoristisches Bild, das man nicht ohne Lachen betrachten kann: „Wie ich den Fuchs erlegte", Vibert: „Der spanische Schneider", Schreier: „Russische Winterscene", Verschuur: „Die Rückkehr vom Markte", sowie einige Stallscenen. „Straßenmusikanten", ein kleines anspruchloses Bild von Eastman Johnson, dem amerikanischen Genremaler par excellence, stellt wahr und ergreifend das Elend dar, welches man täglich in jeder großen Stadt antrifft. Auch ein Meissonier befindet sich in der Sammlung, „Ein Kavalier", in Wasserfarben, und eine kleine Kreidezeichnung von Rosa Bonheur. Ein Bild von George Boughton zeigt zwei junge Mädchen, welche sich in einem blühenden Kleefeld gelagert haben und, wie wir aus dem Katalog erfahren, mit einan=

der ein Kapitel aus Pamela lesen. Eine ausführliche Beschreibung liegt in zahlreichen Abdrücken in dem Ausstellungssaale und fordert durch überschwängliches Lob die Kritik um so mehr heraus. Der Künstler, welcher schon lange in London lebt, hat sich, wohl durch dortige Einflüsse bestimmt, die Prä-Raffaeliten zum Muster genommen und ahmt sie in ihren Verstößen und ihrer Geschmacklosigkeit treulich nach. Den Gestalten fehlt es nicht an Ausdruck, aber der ganze Eindruck wird durch das in gerader Linie übermäßig ausgedehnte, einförmig hellgrüne Kleefeld verdorben, welches, noch obendrein mit kleinlicher Genauigkeit und dick aufgetragenen Farben ausgeführt, vor allem Uebrigen auffällt und eine unberechtigte Wichtigkeit erhält. Um aber die Verkehrtheit voll zu machen, sind die unzähligen Klee- und Sternblumen, welche den ganzen Boden wie ein Teppichmuster bedecken, so groß gerathen, daß man sie eher für Centifolien halten möchte.

Nekrologe.

C. Friederichs †. Wie diese Blätter bereits gemeldet, starb am 18. Oktober 1871 in Berlin nach langem und schwerem Leiden, im noch nicht vollendeten 41. Lebensjahre, Carl Friederichs, einer der begabtesten Vertreter der klassischen Archäologie. Den nicht Wenigen, die von ihm persönlich gelernt und Anregung empfangen, den Vielen, welche aus seinen Schriften Vortheil gezogen und die großen und liebenswerthen Vorzüge seiner reichen und feinsinnigen Natur und der ihm eigenen Betrachtungsweise schätzen gelernt, werden die folgenden, noch im frischen Schmerze geschriebenen Zeilen nicht unwillkommen sein. Persönlichen Erinnerungen sind für dieselben einige Aufzeichnungen von der Hand, die dem Duldenden die Augen geschlossen, zu Hilfe gekommen.

Carl Heinrich Friedrich Wilhelm Friederichs wurde geboren am 7. April 1831 zu Delmenhorst in Oldenburg. Die Mutter starb, als er vier Jahre alt war; ihr Begräbniß war seine früheste Erinnerung. Mit Entzücken sprach er stets von seinen Knabenjahren und erzählte gern seinem Söhnchen von den Delmenhorster Osterfeuern, die er noch einmal wiederzusehen wünschte, wie er überhaupt eine kindliche Freude an allem behielt, was seine Heimath, das kleine bescheidene Städtchen, betraf. Mit dreizehn Jahren kam er nach Bremen auf die Schule, dann nach Oldenburg, bis er als siebzehnjähriger Jüngling die Universität Göttingen bezog. Hier studirte er ein Jahr lang ohne sonderliche Befriedigung: nur K. Fr. Hermann's Persönlichkeit machte auf ihn einen starken und tiefen Eindruck. Er lebte damals sehr einsam, wozu er überhaupt große Neigung hatte. Um so mehr erfreute er sich an dem fröhlichen und harmlosen Studentenleben in Erlangen, wo er den Rest der Studienzeit zubrachte. Er gedachte gern des günstigen Einflusses, den, wie er meinte, seine studentischen Genossen auf ihn ausgeübt, und der Verkehr mit seinen damaligen Lehrern, besonders Hofmann, Nägelsbach, Raumer, Heyder, blieb ihm bis in die letzten Tage des Lebens in dankbarer Erinnerung.

Nachdem er in Erlangen promovirt, nahm er auf den dringenden Wunsch seines Vaters eine Lehrerstelle in Elsfleth im Oldenburgischen an und widmete sich mit jugendlicher Begeisterung dem Unterrichte von Knaben und Mädchen. Er zählte später dieses Jahr zu den glücklichsten seines Lebens. Aber Talent und Neigung trieben ihn zum Studium, vor Allem der alten Kunst. Fast gegen den Willen des Vaters ging er nach Berlin, wo er ein Jahr lang auf das angestrengteste arbeitete. Damals hörte er Gerhard und wurde mit ihm bekannt. Im folgenden Jahre habilitirte er sich, von den früheren Lehrern sehr freundlich aufgenommen, in Erlangen. Auch die Jahre des Privatdocententhums blieben ihm stets eine köstliche Erinnerung.

1857 zog ihn Gerhard, dem er inzwischen einmal bei der Herstellung eines der Kataloge des Berliner Museums zur Hand gegangen, an dieses Museum, wo er Panofka's Nachfolger wurde. 1858 wurde er auf einen Ruf als Ordinarius nach Erlangen zum außerordentlichen Professor an der Universität zu Berlin ernannt, zehn Jahre später zum Direktor des Antiquariums.

Im Jahre 1860 besuchte er zum ersten Male Italien und kehrte über Paris und London zurück. Zum zweiten Male war er 1867 einige Monate lang in Italien. 1869 reiste er im Auftrage des Berliner Museums nach Cypern, um Ankäufe abzuschließen. Eine Einladung zu der Eröffnung des Kanals von Suez führte ihn nach Aegypten, wo er zwei Monate blieb. Es gelang ihm, daran einen Aufenthalt in Athen zu knüpfen, und er kehrte, noch Sicilien und Rom im Fluge, dann das südliche Frankreich und wiederum Paris und London besuchend, zur Heimath zurück. Er hatte öfters geäußert, für ihn seien alle Wünsche des Lebens zu Ende, wenn er Athen gesehen. Es sollte so sein. Schon seit 1864 hatte er seiner Kränklichkeit wegen öfters Vorlesungen aussetzen und abbrechen müssen. Der wiederholte Aufenthalt in Bädern gab Linderung, aber keine Heilung. Vielleicht hat der plötzliche Wechsel des Klima's die Krankheit verschlimmert, der er in langsamem und schmerzlichem Siechthum erlag.

Als Habilitationsschrift hat Friederichs 1855 eine Abhandlung veröffentlicht: Nationum graecarum diversitates etiam ad artis statuariae et sculpturae discrimina valuisse, deren Resultat er selbst später zum Theil modificirte; in demselben Jahre die Schrift: „Praxiteles und die Niobegruppe“, worin er in frischem und lebhaftem Enthusiasmus Praxiteles gegen ungünstige Urtheile in Schutz nahm; 1860 die über die Philostratischen Bilder, deren Existenz er energischer und konsequenter bestritt, als es bis dahin geschehen war, und endlich Pindarische Studien. Pindar war ihm neben Aeschylos und Sophokles besonders theuer. Das Erscheinen des ersten Bandes von Berlins antiken Bildwerken, der die Abgüsse des Berliner Museums behandelt und damit die größte Zahl der bedeutenderen erhaltenen Denkmäler der alten Kunst in eine historische Folge und Entwickelung zu bringen versucht, war durch Kränklichkeit bis 1868 verzögert worden. Den Druck des zweiten Bandes — der Bronzen und Geräthe, deren sinnigen Beziehungen er mit Vorliebe nachzugehen pflegte — hat er nicht mehr vollendet gesehen. Früher fallen ein Vortrag über Winckelmann (Hamburg 1862), ein anderer über die antiken Grabdenkmäler, deren milde und einfache Schönheit er für unsere Zeit in christlichem Sinne verändert wünschte, und die neue Bearbeitung der Geschichte der klassischen Kunst von Schnaase, dessen Größe er früh verstanden; ferner drei Programme zu den Winckelmannsfesten der Berliner

archäologischen Gesellschaft (Apollo mit dem Lamm 1861; der Doryphoros des Polyklet 1863; Amor mit dem Bogen des Herkules 1867) und andere kleinere Arbeiten.

Wer auf dieses Leben und diese Leistungen mit eindringenderer Beobachtung zurückblickt, wird, auch wenn er nicht zu den Befreundeten gehört, wehmüthige Klage schwer zurückdrängen können. Kampf und Sorge sind ihm oft und lange genaht. Da sie überwunden schienen, hat Krankheit eine beglückende Thätigkeit gehemmt und vorzeitig zerschnitten. Zu einer großen Leistung, die sein ganzes Wollen und Können zusammenfaßte, ist er nicht gelangt. Zu einer Geschichte der antiken Kunst, in die er das Beste seines Lebens und Wissens hineinlegen wollte, sind nur wenige Vorarbeiten vorhanden. Das Programm über den betenden Knaben — aus der glücklichen Erlanger Zeit — in dem er in jugendlich bescheidener und liebenswürdiger Weise dem leuchtenden Vorbilde Winckelmann's nachstrebt, die überaus glücklichen und folgenreichen Erkennungen des polykletischen Doryphoros und der Gruppe der attischen Tyrannenmörder, eine Reihe schöner Bemerkungen in der Jugendschrift über Praxiteles und in dem reifsten und am meisten durchgearbeiteten Werke über die Abgüsse des Berliner Museums zeigen, wie viel ächte Begeisterung, wie viel feines Gefühl für Poesie und Schönheit, wie viel treffende Beobachtung und glückliche Gabe der Mittheilung mit ihm verloren geht.

Der feine und empfindliche Sinn für die Schönheit der Kunst war ihm keine neidlose Gabe. Er war verbunden mit einer Reizbarkeit des Gefühls, das, so bescheiden und liebenswürdig seine Natur war, dennoch in Wort und Schrift zu heller Leidenschaft aufflammen konnte. Seine lebhaften wissenschaftlichen Ueberzeugungen, seine Ueberzeugung in den Dingen, die ihm am theuersten waren, brachten ihn oft genug in persönliche Gegensätze. Das Leben in Berlin, das ihm an sich nie zugesagt, ward durch Mißverständnisse getrübt, — weit früher vielleicht, als die Entgegenstehenden ahnten, war das, worin er etwa irre gehen mochte, die Wirkung der schleichenden Krankheit.

So hat er für das Viele, das seine reiche Natur versprach, nicht viel geleistet; aber mehr als genug, um seine Freunde mit Stolz zu erfüllen, um seinen Namen auf lange Zeiten den Fachgenossen in dankbarem Gedächtniß zu erhalten.

Bonn a/Rh. **Reinhard Kekulé.**

B. **Hermann Altgelt,** Mitglied des Kuratoriums der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf, starb daselbst, 77 Jahr alt, am 10. December v. J. Früher evangelischer Geistlicher, dann Regierungs-, Schul- und Konsistorialrath, widmete er allen wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen warmes Interesse und führte nach dem Austritte Bendemann's längere Zeit den Vorsitz des Direktoriums an der Düsseldorfer Akademie. Seine Thätigkeit in dieser Stellung wurde von vielen sehr hart beurtheilt und bildete einen Hauptpunkt der vielbesprochenen Beschwerdeschriften der akademischen Schüler, die bei dem Kultusministerium seine Entlassung verlangten. Dieselben wurden bekanntlich abschlägig beschieden. Nach einiger Zeit aber trat Altgelt freiwillig zurück und gehörte seitdem nur noch dem Kuratorium an, in welchem er stets seinen Einfluß geltend zu machen wußte.

△ **Der Bildhauer Friedrich Kirchmayer** starb in München am 10. Dezember v. J. Er war als Sohn des Bildhauers Josef Kirchmayer 1813 in München geboren, besuchte die Akademie, arbeitete längere Zeit bei Ludwig Schwanthaler und ging 1839 nach Petersburg, um dort unter der Leitung des Bildhauers Lemaire an den Statuen für das Giebelfeld der Isaakskirche zu arbeiten. Nach seiner Rückkehr von Petersburg im Jahre 1842 unternahm er seine Romfahrt, besuchte weiterhin auch Neapel und kehrte nach zweijähriger Abwesenheit wieder in seine Vaterstadt zurück. Es entstand nun eine Reihe von Statuen abwechselnd christlichen und mythologischen Inhalts, so unter anderen ein heimkehrender Odysseus (1856), eine Tänzerin (1856), ein paar Brunnen-Modelle, ein Knabe mit einem Fisch, ein Triton (für den Metallguß bestimmt), mehrere Apostelfiguren in Lebensgröße, eine Madonna mit dem Kinde, ein Kruzifix, in Stein ausgeführt u. v. A.

Kunstliteratur.

* **„La Chronique des Arts".** Die Beilage zu Gallichon's „Gazette des Beaux-Arts", das französische Vorbild unsrer „Kunst-Chronik", ist nun auch am 10. December v. J. wieder erschienen, und zwar in dem ursprünglichen Octav-Format, was wir nur billigen können. Die Chronik der Pariser Kunstauktionen beginnt mit der „Vente Otto Mündler", über welche unsere Leser in der heutigen Nummer einen direkten Bericht empfangen. — Ergötzlich sind die Bemerkungen, mit welchen das Blatt eine neue Anordnung Henri Delaborde's im Kupferstichkabinet der Nationalbibliothek begleitet. Delaborde hat nämlich den Ehrenplatz an den Wänden eines Saales den Meisterwerken der französischen Kupferstechkunst angewiesen, wie die „Chronique" meint, um den Franzosen, die nur zu geneigt seien, ihre Nationalität leichten Kaufes herzugeben („à faire bon marché de leur nationalité"!), zu zeigen, daß sie eine Kupferstecherschule besitzen und besessen haben, die sich in der Welt sehen lassen kann. So neu uns die Entdeckung war, daß die Franzosen zu wenig Nationalstolz besitzen, ebenso überflüssig erschien es uns, den Besuchern der Pariser Nationalbibliothek den Ruhm der französischen Kupferstecherschule predigen zu wollen. Wer hätte diesen Ruhm jemals bestritten?

Kunstunterricht.

Die Reisestipendien für Schüler der Dresdener und Leipziger Akademie werden vom neuen Jahre an reichlicher ausfallen, insofern das Dispositionsquantum für diesen Zweck um 400 Thlr. erhöht wurde. Die zeitherige Höhe der verliehenen Reisestipendien von 600 Thlr. jährlich hat sich seit einer Reihe von Jahren in immer höherem Maße als unzureichend erwiesen, den in Italien studirenden jungen Künstlern einen sorgenfreien Unterhalt zu gewähren und ihnen zu gestatten, sich ihren Studien ohne den Zweck derselben beeinträchtigende Beschränkungen zu widmen. Die bisher verliehenen zwei Stipendien sind durch obige Erhöhung von je 600 auf 800 Thlr. gebracht.

Preisbewerbungen.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hat eine Konkurrenz für größere historische Oelgemälde ausgeschrieben, für welche die er aus seinen Fonds für öffentliche Zwecke die Summe von zwölftausend Thalern aufzuwenden gedenkt. Die Bilder sollen sich zu Stiftungen für öffentliche Gebäude eignen, und die einzureichenden Skizzen, Entwürfe und Kompositionen müssen die zu Grunde liegende Idee klar darstellen und mit genauer Darlegung der linearen und koloristischen Intentionen in $1/10$ der für die Ausführung in Aussicht genommenen Größe angefertigt sein. Die Wahl der Gegenstände steht dem freien Ermessen des Künstlers anheim, nur müssen sie der Geschichte (am liebsten der deutschen), der Bibel oder der Mythologie entnommen werden. Zur Konkurrenz sind alle Maler Rheinlands und Westfalens, sowie alle diejenigen eingeladen, welche der Düsseldorfer Schule angehört haben oder noch angehören; der Endtermin ist für die Einsendung der Skizzen auf den 1. Juni 1872 festgesetzt. Nach diesem Tage, nach welchem keine Arbeiten mehr angenommen werden, sollen die Skizzen acht Tage in Düsseldorf zur Ausstellung gelangen; der Ausschuß des Kunstvereines, unter Ausschluß der etwa mitkonkurrirenden Mitglieder, bezeichnet diejenigen Entwürfe, die er zur Ausführung geeignet erachtet, und ertheilt an einen oder an mehrere Künstler, welche genügende Bürgschaft für eine entsprechende tüchtige Ausführung bieten, feste Aufträge, ohne indessen hierzu verpflichtet zu sein, im Falle wider Erwarten keine der eingelaufenen Arbeiten

den [illegible] Anforderungen genügen sollte. Nähere Auskunft über den ganzen Plan, der gewiß alle Anerkennung verdient, ertheilt der Secretair des Kunstvereins Dr. Hausmann in Düsseldorf. Hoffen wir, daß recht schöne und zahlreiche Erfindungen eintreffen, um zu einem der Entwickelung unserer nationalen Kunst würdigen Ergebniß zu führen, wie es von dem Kunstvereine beabsichtigt ist, der sich ja schon durch die Erhaltung mancher bedeutender [illegible] Werke, wie der [illegible] Fresken in Aachen, hohe Verdienste erworben hat.

Personalnachrichten.

B. **Professor Ernst Giese**, Lehrer der Architektur und [illegible] an der königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, hat mit den Weihnachtsferien diese Stellen niedergelegt und ist nach seinem früheren Wohnsitze Dresden [illegible], wo sich seiner Thätigkeit als praktischer Architekt ein weit [illegible] Feld bietet als in der an größeren [illegible] armen [illegible] Kunststadt. Ein Nachfolger [illegible] ist noch nicht ernannt, da beabsichtigt wird, der [illegible] eine andere Gestaltung zu geben, nachdem dieselbe durch die Gründung der polytechnischen Schule in Aachen [illegible] an Bedeutung verloren hat.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Münchener Kunstverein (Schluß). Als ein recht [illegible] Bild ist [illegible] „Im Rathskeller" zu nennen, das einen verwandten Gegenstand mit Geschick behandelt und zugleich [illegible], daß unsere [illegible] Anton Seitz auf dem Gebiete der [illegible] Lorbeeren Andere nicht schlafen lassen. Hermann Kaulbach, der Sohn Wilhelm v. Kaulbach's, [illegible] was einmal auf die [illegible] der beiden Meister bestehende entente cordiale, [illegible], daß Vater Kaulbach [illegible] die praktische Bedeutung der [illegible] nicht unterschätzt. Sein Sohn Hermann [illegible] mit seiner „Kinderbeichte" zum [illegible] Publikum. Der Stoff an sich [illegible]: es gilt Verlegenheit und bange [illegible] und Gleichgiltigkeit zu charakterisiren, [illegible] mehr oder minder lebendig auf [illegible]. Das hat sich der junge Maler [illegible] lassen und es für genügend erachtet, [illegible], daß Kinder, ehe sie in den Beichtstuhl treten, noch [illegible] „[illegible]" sich beichten oder wohl auch das [illegible] Sündenregister neuerlich überfliegen. Dagegen hat er uns mit der bekannten Bravour der Schule eine [illegible] gemalt. Daß für das Bild [illegible] bezahlt wurden, wie man mir sagt, wundert mich nicht. [illegible] und in der letzten Ausstellung mit [illegible], welche ihn als einen [illegible] erkennen lassen. Das erste war eine [illegible]: ein Stück Thalgrund von [illegible] mit einem Stück Himmel, der [illegible], wie sie hier zu [illegible] pflegen. Das zweite zeigte eine [illegible] beim offenen Fenster sitzend, mit [illegible] Gesichte. [illegible] eine Mischung von [illegible]. [illegible] auf dem Schooße. [illegible] Defregger's [illegible], übrigens möchten die [illegible] zu [illegible] sein. [illegible] eine [illegible] brachte, deren [illegible], daß sie [illegible]. Der sie begleitende [illegible] Gemüthlichkeit [illegible] Antike zu [illegible]. [illegible] hat nicht minder zahl-

reiche Gegner als Anhänger. Daß ich zu den Letzteren zähle, wissen Sie. Um so weniger darf ich ein Hehl daraus machen, daß ich seinen „Blumendiebstahl" für einen Fehlgriff halte. Das Kind mit dem vom Laufen erhitzten und von der Sonne gebräunten Gesicht, aus dem die schwarzen Augen gespensterhaft blitzen, jagt mit nur zum vierten Theile sichtbarem Leibe, über welchen Blumen emporragen, deren Bestimmung dem Botaniker einige Schwierigkeiten machen möchte, hinter einem Feldraine vorüber, in solcher Hast und Wichtigthuerei, daß man nothwendig einen tieferen Gedanken dahinter sucht. Von weit größerer Bedeutung dagegen erscheint desselben Künstlers „Romeo und Julie." Eben graut der Morgen und Romeo steht im Begriffe, sich wieder über das Geländer des Balkons hinabzuschwingen, während sich Julie in wilder Leidenschaftlichkeit noch einmal an seine Brust wirft, um ihn zurückzuhalten. Man kann kaum ein Weib sehen, dessen Wesen so ganz in Liebe und Verlangen aufgeht, wie diese Julie. Schade daß ihr schöner Kopf durch eine ganz verzeichnete Nase entstellt wird. War Müller's „Hamlet auf dem Kirchhofe" fast ganz grau in grau gemalt, so herrscht hier ein gesättigtes, warmes Braun als Grundton vor, der zu der Leidenschaftlichkeit der Situation prächtig paßt. Die Zeichnung ist trefflich, die Komposition der lebensgroßen Figuren untadelhaft, nur stört die Form der Draperie des Mantels auf Romeo's linker Schulter. Der Eindruck des Ganzen darf mit Recht ein bedeutender genannt werden und würde es noch mehr sein, wenn nicht etwas im Bilde läge, das in uns das Gefühl erweckt, es handle sich im Grunde doch mehr oder minder um ein koloristisches Experiment. Bolanachi, ein Schüler Piloty's, zeichnet sich durch seine Marinebilder sehr vortheilhaft aus. Seine Luft- und Wasserperspektive ist von trefflicher Wirkung, seine Figuren voll drastischen Lebens. Aus Linder's kleinem Bilde, einer Braut oder Wittwe in Trauerkleidung, welche von der Lektüre der Briefe des Verstorbenen tief erschüttert ist, spricht tiefe Schwermuth. — Die Landschaft war durch zahlreiche Arbeiten vertreten. Den vielen Stimmungsbildern gegenüber fiel eine große stilisirte Landschaft „Thal bei Olevano" von Hoffmann den Freunden dieser leider fast gar nicht mehr kultivirten Richtung auf. Das große Bild macht mit seinen massigen Formen einen sehr bedeutenden Eindruck, obwohl die Farbe etwas schwer genannt werden muß. Große Wirkung ernstester Art weiß Tiefenhausen mit seinen Strandbildern von der Nord- und Ostsee zu erzielen. Diesmal war es eine „Partie auf Helgoland beim Eintritt der Fluth." Außerdem wären noch mehrere treffliche Bilder aus der Nähe von München von Julius Lange, der unablässig vorwärts strebt und durch die treffliche Wahl seiner Stoffe beweist, wie nahe das Gute liegt, von Staebli, Rob. Schleich, Bodenmüller (Schleichpatrouille), Rich. Zimmermann, Heinel (Nymphenburg) u. A. zu nennen. — Großes Aufsehen erregten Perron's Schachfiguren mit Beziehung auf den letzten Krieg. Wir sehen einerseits Napoleon III. und Eugenie, Mac Mahon und Thiers, Gambetta und Chancy, dann die Städte Metz und Straßburg, ferner einen Infanteristen, Mobilgarden, Chasseur à cheval, Spahi, Zuaven, Turko, Lancier und Chasseur d'Afrique. Andererseits erscheinen die bedeutsamen Büsten Kaiser Wilhelm's, seiner Gemahlin Augusta, des Kronprinzen und Friedrich Karls, Bismarck's und Moltke's, die allegorischen Darstellungen von Rastadt und Mainz. Vor ihnen operiren deutsche Ulanen, Artilleristen, Jäger, Landwehr, Gardisten, Artilleristen und Husaren. Die Figuren sind außerdem durch die beiderseitigen Nationalfarben gekennzeichnet und von hohem künstlerischen Werthe.

* **Ein Museum von Kopien.** In Paris geht man mit dem Gedanken um, eine Sammlung zu gründen, in welcher die Kopien sämmtlicher hervorragender Bilder aus den Galerien Europa's (Paris ausgenommen) vereinigt werden sollen. An der Spitze des Unternehmens steht der bekannte Kunstschriftsteller Ch. Blanc. Derselbe hat die Kopie von Raffael's Porträt Leo's X. von Sigalon, welche bei der Mündler'schen Auktion für das Museum in Rouen erstanden wurde, für die neue Sammlung zurückgekauft.

Wiener Weltausstellung. Das Präsidium der kaiserlichen Ausstellungskommission hat für die Anfertigung der Preismedaillen einen Konkurs ausgeschrieben, dessen Programm wir, dem Wunsche der Generaldirektion entsprechend, im Folgenden wörtlich zur Kenntniß unserer Leser bringen:

§. 1. Dem Programme der Weltausstellung des Jahres

*) Soeben meldet man aus München, daß der Tod diesen [illegible] Künstler in der Blüthe der Jahre seinem Schaffen entriß. [illegible]

1873 zufolge sollen fünf verschiedene Medaillen als Auszeichnungen vertheilt werden. Für deren Anfertigung wird ein allgemeiner Konkurs ausgeschrieben, zu welchem alle Künstler des In- und Auslandes hiermit eingeladen sind.

§. 2. Die fünf Medaillen sind die folgenden: a) Für Werke der bildenden Kunst besteht die Form der Anerkennung in der Kunst-Medaille; b) Aussteller, welche sich schon an früheren Weltausstellungen betheiligt haben, werden für die Fortschritte, welche ihre Erzeugnisse seit der letzten von ihnen beschickten Weltausstellung nachweisen, durch die Fortschritte Medaille ausgezeichnet; c) Aussteller, welche zum ersten Male eine Weltausstellung beschicken, erhalten als Anerkennung der Verdienste, welche sie, vom volkswirthschaftlichen oder technischen Standpunkte betrachtet, geltend zu machen in der Lage sind, die Verdienst-Medaille; d) alle Aussteller, deren Erzeugnisse in Bezug auf Farbe, Form und äußere Ausstattung den Anforderungen eines veredelten Geschmackes entsprechen, haben überdies Anspruch auf die Medaille für guten Geschmack; e) endlich wird jenen Mitarbeitern, welchen nach den von den Ausstellern gemachten Angaben ein wesentlicher Antheil an den Vorzügen der Produktion zukommt, in Würdigung desselben, die Medaille für Mitarbeiter zugesprochen.

§. 3. Die Ausprägung aller Medaillen erfolgt in Bronze.

§. 4. Sämmtliche fünf Medaillen sind in gleicher Größe zu halten, und zwar im Durchmesser von sieben Centimeter.

§. 5. Auf dem Avers tragen sämmtliche fünf Medaillen das Porträt Sr. Majestät des Kaisers mit der Umschrift: FRANZ JOSEPH I., KAISER VON OESTERREICH, KOENIG VON BOEHMEN ETC., APOST. KOENIG VON UNGARN.

§. 6. Die Rückseiten sind mit Emblemen oder künstlerischen Darstellungen zu verzieren, welche sich auf die spezielle Bestimmung einer jeden Medaille beziehen. Die Erfindung derselben bleibt dem Künstler überlassen.

§. 7. Diese Embleme oder künstlerischen Darstellungen auf dem Revers der Medaillen sind mit folgenden Umschriften zu versehen: a) Auf der Kunstmedaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — FÜR KUNST. b) Auf der Fortschritts-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — DEM FORTSCHRITTE. c) Auf der Verdienst-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — DEM VERDIENSTE. d) Auf der Geschmacks-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN. — FÜR GUTEN GESCHMACK. e) Auf der Mitarbeiter-Medaille: WELTAUSSTELLUNG 1873 WIEN — DEM MITARBEITER.

§. 8. Den vorstehenden Bestimmungen gemäß umfaßt der Konkurs sechs künstlerische Aufgaben. Es steht jedem Künstler frei, sich allen sechs oder nur einzelnen derselben zu unterziehen.

§. 9. Die Konkurrenz-Entwürfe sind plastisch (in Wachs, in Gyps oder in Schwefel) auszuführen.

§. 10. Diese Modelle sind bis Ende März 1872 an die General-Direktion der Weltausstellung 1873 (Wien, Praterstraße 42) einzusenden. Jedes derselben muß mit dem Namen und der Adresse des Künstlers versehen sein.

§. 11. Die eingesendeten Modelle werden vom 8. April 1872 an durch acht Tage öffentlich ausgestellt und hierauf dem Urtheile einer aus zwölf Mitgliedern bestehenden Jury unterzogen. Die Namen der Jurors werden später bekannt gegeben.

§. 12. Die Jury beurtheilt sowohl den allen fünf Medaillen gemeinschaftlichen Avers, als auch die Reverse der fünf Medaillen einzeln, an und für sich. Das durch absolute Stimmenmehrheit der Jury als die gelungenste Lösung je einer der gestellten sechs einzelnen Aufgaben erkannte Modell wird mit dem Preise von je fünfzig österreichischen Ducaten honorirt. Jedes der prämiirten sechs Modelle (der Avers und die fünf Reverse) geht mit dem Recht der Vervielfältigung in das Eigenthum der General-Direktion der Weltausstellung über.

§. 13. Bei allfälliger Gleichheit der Stimmen der Jury entscheidet der Präsident der kaiserl. Ausstellungs-Kommission.

§. 14. Nach erfolgtem Ausspruche der Jury bleiben die sämmtlichen Modelle unter Bezeichnung der mit Preisen gekrönten noch durch acht Tage öffentlich ausgestellt.

§. 15. Die Ausführung der Medaillen bleibt weiteren Verhandlungen zwischen dem General-Direktor der Weltausstellung und den preisgekrönten oder anderen Künstlern überlassen.

§. 16. Die General-Direktion der Weltausstellung behält sich vor, einen oder den andern der nicht prämiirten Entwürfe durch Vereinbarung mit dem Künstler behufs etwaiger Benützung und Vervielfältigung zu erwerben.

Wien, am 30. November 1871.

Der Präsident der kaiserlichen Kommission:
Erzherzog Rainer.

Der General-Direktor:
Freiherr von Schwarz-Senborn.

B. **Düsseldorf.** Selten bot die Permanente Kunstausstellung von Ed. Schulte zu gleicher Zeit zwei so hervorragende Gemälde, wie in den Tagen vor Weihnachten, wo Andreas Achenbach und Benjamin Vautier ihre neuesten Schöpfungen ausgestellt hatten. Des erstgenannten Meisters „Mondaufgang" gehört unstreitig zu dessen vorzüglichsten Werken und zeichnet sich ebenso sehr durch die originelle Stimmung, wie durch die treffliche Behandlung der großen Staffage, des Wassers und der Landschaft aus, wobei noch besonders die strenge Beobachtung des Charakteristischen der niederländischen Kanäle und Städte rühmend anerkannt werden muß. Das Bild ist gleich dem großen Genrebilde Vautier's Eigenthum des Herrn Lepke in Berlin. Letzteres behandelt denselben Gegenstand, den uns Knaus in seinem letzten großen Werke vorführte, welches wir im vergangenen Sommer auf der Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins sahen und in Nr. 18 des VI. Jahrgangs d. Bl. eingehend besprachen, nämlich ein ländliches Leichenbegängniß, nur mit dem Unterschiede, daß Knaus die traurige Begebenheit in den Winter verlegte, wodurch das schauerlich Düstere der Situation in wahrhaft ergreifender Weise verstärkt wurde, während Vautier den Herbst wählte als die Jahreszeit des allgemeinen Absterbens, was jedenfalls auch sehr passend ist. Es würde von höchstem Interesse sein, die beiden Bilder neben einander sehen und vergleichen zu können, um die charakteristischen Merkmale aufzufinden, welche diese großen Meister, die in mancher Beziehung so nahe verwandt sind, auf's Wesentlichste von einander unterscheiden. Das Vautier'sche Werk ist wieder ganz mit der feinen Individualisirung gezeichnet und durchgeführt, die wir an allen Arbeiten dieses Künstlers zu loben haben, und dabei auch in der ihm eigenthümlichen anspruchslosen Farbe gehalten, die fast absichtlich jedem koloristischen Effekt ausweicht, während bei Knaus gerade die virtuose Behandlung und bewußte Berechnung des wirkungsvollsten Kolorits den beabsichtigten Eindruck wesentlich erhöht. Die Komposition des „Leichenbegängnisses" von Vautier zeigt manche Verwandtschaft mit der von Knaus. In beiden wird der Sarg eben aus dem Hause gebracht, um die Treppe hinunter getragen zu werden, an deren Ende die Bahre bereit steht. In den unten harrenden Personen sehen wir alle Phasen der Empfindung, von der wärmsten Theilnahme bis zur starren Gleichgültigkeit und gaffenden Neugierde, meisterhaft charakterisirt, und sowohl die Gruppen der lieblichen Kinder, wie diejenigen der Bauern beiderlei Geschlechts bekunden Vautier's hohe Begabung.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die Düsseldorfer Künstler** sammeln auf Anregung des Professors Karl Hübner unter einander Bilder, Skizzen und Zeichnungen, die sie nach New-York schicken wollen, um sie dort zum Vortheil der durch den Brand von Chicago schwer Bedrängten verkaufen zu lassen. Die Betheiligung von allen Seiten ist eine sehr rege und es sind schon viele werthvolle Gaben eingeliefert.

Der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande feierte den diesjährigen Geburtstag Winckelmann's in herkömmlich festlicher Weise. Nachdem der Vereins-Präsident, Herr Berghauptmann Prof. Nöggerath, die Festversammlung in seiner gewohnten herzlichen Weise begrüßt hatte, hielt Herr Geh. Legationsrath A. v. Reumont einen höchst interessanten Vortrag über das unlängst von Visconti publicirte Grab des Sulpicius Maximus in Rom. Daran schlossen sich Vorträge von Prof. Ritter über ein äußerst werthvolles pompejanisches Wandgemälde, welches der Verein so glücklich war zu acquiriren, sodann von Prof. aus'm Weerth über ein antikes Arzneikästchen von Sitten in der Schweiz; und endlich von Prof. Freudenberg über eine bei Koblenz gefundene römische Inschrift. Alle Vorträge boten des Neuen und Lehrreichen und auch für weitere Kreise Interessanten so viel, daß wir

uns vorbehalten, in nächster Frist ausführlicher darüber zu berichten. Das Festprogramm war von Dr. C. Keller aus Oehringen in Württemberg verfaßt und führt den Titel Vicus Aurelii oder Oehringen zur Zeit der Römer. Nach Beendigung der Vorträge hielt das übliche Mahl die Festgenossen noch bis zur späten Abendstunde in heiterster Stimmung vereint. (Köln. Ztg.)

Monument für Thorwaldsen. Aus Rom wird unterm [illegible] geschrieben: In der Nähe des Palastes der Familie [illegible], wo Thorwaldsen sein Atelier hatte, hat Fürst [illegible] Platz und Basis zu einem Monument für den großen Künstler geschenkt. Einer Aufforderung der Baronin [illegible] zu Folge ist das Monument von Professor [illegible] einem Schüler Thorwaldsen's ausgeführt und stellt Thorwaldsen's eigene Porträtstatue im Kostüm dar. Die Inschrift am Sockel lautet: „Alberto Thorwaldsen plastae et sculptori [illegible] praestantissimo veterumque aemulo [illegible], [illegible] in arte sua erudiendis operam contulit et [illegible] statuam [illegible] ergo aere conlato posuere."

Ueber den Brand des herrlichen Warwick Castle, von dem unsere Leser aus den Tagesblättern Kunde haben, entnehmen wir den Birmingham Morning News folgende Einzelheiten: „Die Trümmer der herrschaftlichen Halle wurden [illegible] durchsucht nach allen Ueberresten von den alten [illegible], welche früher die Wände schmückten und möglicher Weise der Zerstörung entgangen sein konnten. Einige Theile von Rüstungen, Helmen, Schwertern und Dolchklingen wurden gefunden; zerbrochen und verbogen, und, wie sie in der zerstörten Halle zusammengehäuft lagen zu späterer Untersuchung, [illegible]. Die Wände der großen Halle, [illegible] bis auf das nackte Mauerwerk, geschwärzt und entblößt [illegible], und von dem geräumigen und großartigen Raume, von seiner schönen [illegible] Decke und dem [illegible]. Die Wände selbst scheinen [illegible] und wahrscheinlich wird kein Theil der [illegible]. Die sämmtlichen Gemälde, [illegible] und Perle der Kunst, sind gerettet worden. Die großen Bilder wurden aus ihren Rahmen gerissen, [illegible] an den Wänden hangen. Die Gemälde [illegible] keine ernstliche Beschädigung erlitten."

Aufruf.

In den letzten Tagen vor eintretender Augenkrankheit, die den Abschluß der künstlerischen Thätigkeit herbeiführte, hat Moritz von Schwind den Entwurf zu einer Halle gezeichnet, für deren innere Ausschmückung er sich sein letztes großes Werk: „Das Märchen von der schönen Melusine" bestimmt hatte.

Für den Bau derselben hatte er sich einen Platz an einem [illegible] des Starnberger Sees erkoren.

Es war ihm nicht vergönnt, diesen Plan ausgeführt zu sehen. Da er aber zu früh der Kunst und dem Leben entrissen wurde, so hat eine Anzahl seiner Freunde jenen Gedanken aufgenommen und hofft nun, von den Freunden echter deutscher Kunst unterstützt, ein bleibendes Denkmal des verewigten Künstlers in [illegible] Weise zur Ausführung zu bringen:

Der Bau ist ein Rundbau mit einer Kuppel, die [illegible] getragen von 12 Säulen. Zwischen der Kuppel und den Säulenkapitälen [illegible] sich der Fries, der den Cyklus aufnehmen soll. Die Bilder sind gegen jeden Witterungseinfluß geschützt und, obwohl sie sich im Innern befinden, doch von außen sichtbar. Dieselben werden von den [illegible] Schülern Schwind's, [illegible] werden mit [illegible] die letzte große Schöpfung ihres Meisters würdig [illegible], [illegible] ausgeführt.

Es wenden sich nun die Unterzeichneten an alle deutschen Künstler und Freunde der deutschen Kunst im Vaterlande und jenseits seiner Grenzen mit dem Wunsche, daß sie die Herstellung dieses beabsichtigten Ehren-Denkmals einer der würdigsten Vertreter der neuen deutschen Kunst „des deutschesten der deutschen Künstler", wie ihn der Großherzog von Weimar so richtig bezeichnet hat, wirksam unterstützen mögen.

Bereits hat die Direktion des österreichischen Kunstvereins in Wien, die eine Ausstellung Schwind'scher Werke veranstaltete, die Hälfte des Reinertrages der Eintrittseinnahme für diesen Zweck eingesandt, ebenso auch Hr. Kunsthändler Ernst Arnold in Dresden, Hr. Galeriedirektor Professor v. Rustige in Stuttgart und Hr. Direktor Max Jordan in Leipzig. Das Direktorium des Albr. Dürer Vereins in Nürnberg hat dasselbe für demnächst zugesagt.

Seine königl. Hoheit der Großherzog von Weimar hat die Protektion für das Denkmal zu übernehmen geruht. „Die Bewunderung für den Genius des großen Meisters macht dieses Protektorat für Se. königl. Hoheit zu einer ehrenvollen und angenehmen Aufgabe," heißt es in dem betreffenden Schreiben.

In München hat sich ein eigenes Komité gebildet, es wird öffentlich Bericht geben von dem Erfolg des Aufrufes und seiner Zeit über die Ausführung der Unternehmung vollständig Rechenschaft ablegen.

Es besteht aus den Herren Dr. Ernst Förster, Generalmusikdirektor Franz Lachner, Erzgießereiinspektor Ferdinand v. Miller, Historienmaler Julius Naue, Bezirksamtmann Karl Albert Regnet.

Mögen sich an verschiedenen Orten ähnliche Komités bilden! Die Unterzeichneten erbieten sich Beiträge für dieses Denkmal in Empfang zu nehmen, insbesondere aber das zum Geschäftsführer ernannte Komitémitglied, Historienmaler J. Naue in München.

Die verehrlichen Redaktionen aller deutschen Zeitungen werden um möglichste Verbreitung dieses Aufrufes und um Entgegennahme von Beiträgen ersucht*).

Dr. Eduard Bauernfeld in Wien. Dr. Ernst Förster in München. Prof. Joseph Ritter v. Führich in Wien. Direktor Friedrich Wilhelm v. Hackländer in Stuttgart. Prof. Dr. Julius Ernst Hähnel in Dresden. Direktor Stanislaus Graf v. Kalkreuth in Weimar. Generalmusikdirektor Franz Lachner in München. Dr. Eduard Mörike in Stuttgart. Franz Graf v. Pocci, Oberstkämmerer in München. Prof. Friedrich Preller in Weimar. Bezirksamtmann Karl Albert Regnet in München. Prof. Dr. Ludwig Richter in Dresden. Legationsrath Adolf Fr. v. Schack in München. Direktor Dr. Julius Schnorr von Carolsfeld in Dresden. Direktor Eduard Steinle in Frankfurt a. M. Direktor Philipp Veit in Mainz. Franz Xaver Barth, Historienmaler in München. Julius Naue, Historienmaler in München.

Goethe's „Euphrosyne".

Replik und Duplik.

Die 18. Nummer des vorigen Jahrg. d. Bl. brachte eine Notiz über eine Schrift von W. Hosäus über Goethe's „Euphrosyne". Der Referent sagt, die Dresdener Galeriecommission habe sich über das in Rede stehende Bild dahin ausgesprochen, es sei „aus der Schule des Rembrandt oder eines Künstlers, der diesem sehr nahe gestanden". In einer in der Verlagshandlung der Schrift ausliegenden, von den Kommissionsmitgliedern eigenhändig unterzeichneten Erklärung heißt es aber, die Kommission habe nie ein Urtheil über das Bild abgegeben. Also wird es wohl die Ueberzeugung des Herrn Referenten selbst sein, daß das Bild aus jener bezeichneten Zeit stamme. Wer das Bild aber einer genaueren Prüfung unterwirft, wird finden, daß es in Zeichnung und Farbe kaum die entfernteste Aehnlichkeit mit Rembrandt und seiner Schule hat, vielmehr auf das Lebhafteste an die Franzosen des vorigen Jahrhunderts erinnert. Dies stimmt vollständig überein mit dem, was in Hosäus' Schrift (p. 68) über den angeblichen Maler, Kraus, berichtet wird, daß er nämlich „langjährige Studien in Frankreich gemacht und sich dort besonders nach Greuze und Boucher gebildet habe." Wie aber Hosäus dazu gekommen, das Bild diesem Maler zuzuschreiben, hätte der Herr Referent recht genau erfahren können, hätte er es der Mühe für werth gehalten, jene Schrift zu lesen: die dort beigebrachten Gründe werden jeden Unbefangenen überzeugen. Zudem befindet sich in derselben Galerie, im Georgium bei Dessau, noch ein kleines Genrebild von demselben Maler (mit eigenhändiger Bezeichnung), einen kleinen Bettelknaben darstellend, welches bei zwar etwas anderer Behandlung, welche durch den veränderten Gegenstand bedingt ist, Farben zeigt, welche nur von derselben Palette herrühren können, wie die auf dem besprochenen Bilde.

München. L. Julius.

*) Indem wir dem Ansuchen des Komité's hiermit nachkommen, erklären wir uns zur Entgegennahme von Beiträgen mit Vergnügen bereit.

Meine in Nr. 18 vom 7. Juli der Kunstchronik veröffentlichte Notiz über das der Schrift „Euphrosyne“ zu Grunde gelegte Bild bedarf nachträglich einer Ergänzung resp. Berichtigung, insofern das darin angeführte Urtheil der Dresdener Galerie-Kommission als amtlich gefällt aufgefaßt werden kann, was nicht der Fall ist.

Das Bild wurde ausdrücklich dem als Kenner und Restaurator alter Bilder gleich hochgeachteten und erfahrenen königl. Galerie-Inspektor Schirmer in Dresden mit den knapp formulirten Fragen: „Welcher Zeit und welcher Schule gehört das Bild an?“ zur Beurtheilung eingesandt, der es aus Gewissenhaftigkeit auch den Herren der Galerie-Kommission vorzeigte (wie er dem Herrn Verfasser der Schrift und mir wiederholt versichert hat) und erst dann über das Bild Bericht erstattete, indem er voran das Urtheil der Kommission und im Nachsatze sein eigenes mittheilte. Von einer amtlichen Beurtheilung von Seiten der Kommission war absichtlich, wegen der damit verbundenen Kosten im Vergleich zu der Unbedeutendheit der Sache, Abstand genommen worden. Nur Herrn Schirmer's persönliches Urtheil wurde angerufen und auch als entscheidend und vollkommen gültig zu den Akten der hiesigen Herzogl. Galerie gelegt, weil seine Urtheilsfähigkeit, Gewissenhaftigkeit und Wahrhaftigkeit seit 30 Jahren bis auf den heutigen Tag anerkannt worden sind und sich bewährt haben.

Am 10. Oktober theilte mir der Herr Verf. der Schrift brieflich mit, er sei im Besitz eines Zeugnisses der königl. Galerie-Kommission in Dresden, unterschrieben von den Herren Julius Hübner, Karl Peschel und Dr. v. Zahn, daß dieselben nie über das fragliche Euphrosyne-Bildniß (weibl. Porträt mit Kranz) ein Urtheil abgegeben. So der Wortlaut des Briefes!

In Folge dessen stellte ich bei dem hohen Besitzer des Bildes den Antrag, eine zweite, aber amtliche Vorlegung des Bildes in Dresden gestatten zu wollen. Leider wurde dies abgelehnt: man betrachte das gefällte Urtheil als entscheidend und genügend. Und damit ist in der That die Angelegenheit für die hiesige Galerie als beendet anzusehen.

Die Lösung der Differenz zwischen den Dresdener Herren Galerie-Beamten muß ihnen selbst überlassen bleiben. Sie gehört nicht hierher. —

In der Streitfrage über das Alter des Bildes hebt das oben genannte Aktenstück nur den ersten Theil des Schirmer'schen Briefes „Schule des Rembrandt ꝛc.“ auf, während der zweite, bestimmtere „Jan Lievensz ꝛc.“, als von der angerufenen Autorität ausgehend, giltig bleibt und seine Beweiskraft behält. Und so muß denn einstweilen nur darauf verzichtet werden, das amtliche Urtheil der unterschriebenen drei Herren als Beweis anführen zu dürfen. Sie verneinen zwar nur, das Euphrosyne-Bild gesehen zu haben; doch wer hat ihnen den Namen verrathen?! Wahrscheinlich die Photographie mit der Namensunterschrift. Schade nur, daß diese nach einer Zeichnung, die sich der geschickte Photograph anfertigte, und nicht durch Aufnahme des Originals, gemacht ist! Von meiner Seite ist der untergelegte Name recht geflissentlich vermieden worden. Ich wollte ein freies kunstgeschichtliches Urtheil hören — ohne Voreingenommenheit.

Es ist auch verwunderlich, daß als charakteristisches Kennzeichen des Bildes ein „Kranz“ genannt wird. Ein solcher ist gar nicht vorhanden. Ein Dutzend bunter Farbenklexe auf der Höhe des Hinterkopfes sind doch kein Kranz!? Schlagend bezeichnend für das Bild ist nur „ein rothes Band mit daran hängendem Ringe um den Hals“.

Mir war die nicht zutreffende Kennzeichnung bei Ausstellung eines amtlichen Zeugnisses befremdlich, wenn sich's auch um ein geringeres Kunstwerk als die Holbein-Madonna handelte. Könnte da nicht auch ein gänzliches Vergessen des von Hrn. Schirmer vorgezeigten Originals vermuthet werden? Um so eher, als dies in eine Zeit fiel, wo die Vorbereitungen zur Holbein-Ausstellung im vollen Gange waren und alle Kräfte, geistige wie körperliche, in Anspruch nahmen. Für die gründliche Austragung des Streites kann ich hier nur meinen kürzlich in der N. Pr. (Kreuz-) Zeitung provozirten und veröffentlichten Ausspruch wiederholen: Interessenten, die sich selbst in der vorliegenden Sache ein Urtheil bilden können und wollen, finden dazu im Georgium bei Dessau, dem Aufbewahrungsorte des Bildes, stets Gelegenheit; ebenso über die Möglichkeit, ob G. M. Kraus das Bild gemalt haben könne, weil sich ebenda auch ein dokumentirtes Bild von ihm befindet (ein Bettelknabe in kleinem Maßstabe), das in ihm einen Nachahmer von Greuze leicht erkennen läßt.

Ueber den Zustand des Streitobjektes noch ein Wort meines persönlichen Urtheils, das bis dahin nicht in Betracht kommen durfte. Vom Originale des Bildes sind erhalten: Stirn, Augen, Nase, Mund und die verkürzte Seite der Wange, auch das Gewand und einzelne Ausladungen der Haare. Die breite rechte Wange, Hals, Brust und Nacken und die Masse des Haars sind ganz übermalt, der Hintergrund theilweise — mehr als die Hälfte des ganzen Bildes war also vorher wahrscheinlich verwaschen. — Blümchen, Band und Ring sind Zusätze, die, wie die stark gedunkelten Retouchen, aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts herrühren dürften, weil nachweislich seit länger als 50 Jahren das Bild keine Restauration erfahren hat. Es ist mehr als bloße Vermuthung, wenn ich sage, das Bild kam mit den (damals noch nicht störenden) Retouchen in die Sammlung, zum Porträt der beliebten Schauspielerin zugestutzt, und ging so unter ihrem Namen in den Katalog aus jener Zeit über. Seine Verwerfung als Bild und Porträt aus dem Ende des 18. Jahrhunderts geschieht jetzt nicht zum ersten Male. — Doch das gehört nicht in die Zeitschrift für bildende Kunst!

Dessau. E. Rost.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 75.

Die Kunstzustände in Oesterreich und die Wiener Weltausstellung. — Der illustrirte Katalog der Ornamentstichsammlung des österr. Museums. — Fachschule für Porzellanindustrie. — Tiroler Marmor.

Christliches Kunstblatt. Nr. 12.

Der Streit um die Madonna Holbein's. — Bibeldeckel-Ornament von Julius Schnorr. — Gustav König (Nekrolog). — Neues Glasgemälde der St. Johanniskirche in Danzig.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. November — December.

Die Baudenkmale des Mittelalters am Bachergebirge in Unter-Steiermark und das Denkmal König Heinrich's II. in der Heinrichskirche. Von Johann Gradt. (Mit einer Tafel und 4 Holzschnitten) — Die Wandgemälde im Nonnenchor zu Gurk. Mit 6 Tafeln nach den Original-Aufnahmen des Professors Johann Klein und 10 Holzschnitten. — Der Domkreuzgang zu Olmütz. Von Sengschmidt. (Mit zwei Tafeln und 5 Holzschnitten). — Wanderungen durch Regensburg. Von Hans Weininger. Schluss. (Mit 20 Holzschnitten). — Funde bei Hörnstein in Nieder-Oesterreich. Von Ed. Freih. v. Sacken. (Mit drei Holzschnitten). — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. Fortsetzung. (Mit 38 Holzschnitten). — Neuere archäologische Funde in Böhmen. Von Dr. J. E. Födisch. (Mit 3 Holzschnitten). — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. K. Lind. (Mit 12 Holzschnitten). — Ueber einige kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von K. Fronner. (Mit 2 Holzschnitten). — Die Bilderbibel des Welislaw.

Kunst und Gewerbe. Nr. 47 — 50.

Wiener Weltausstellung. — Der illustr. Katalog der Ornamentstichsammlung des Oesterr. Museums.

Gewerbehalle. Nr. 12. u. 1872. Nr. 1.

Die Akanthusranke, von Const. Uhde. (Mit 14 Holzschnitten). — Geschnitzter Stuhl, vlämische Arbeit vom Jahre 1660. — Hängelaterne aus der Mairie in Orleans. (Renaissance). — Die nationale Hausindustrie. Von Jak. Falke. — Ornament am Architrav des Tempels des Jupiter Stator in Rom. — Romanisches Ornament aus Angers. — Ornament des 16. Jahrh.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 22 — 24.

Causeries sur l'enseignement du dessin. — Les Heliotypies de M. Maes. — Inauguration des peintures de l'église St. Georges. — La nouvelle station de Charleroy. — Les tableaux belges en France. — Sur Rembrandt et Hercules Zegers. — Société royale pour l'encouragement des Beaux-Arts, à Gand. — Causeries sur l'enseignement des arts du dessin. — Exposition scolaire de South-Kensington.

Gazette des Beaux-Arts. December 1871.

Un tableau inconnu de Jean Cousin. Von A. F. Didot. — Les palais brulés: Tuileries. Von Ed. Fournier. — Un tableau d'Ostade. Von E. Galichon. — Hans Lützelburger. Von Ed. His. — Les affiches agaçantes. Von Ch. Garnier. — Deux historiens d'Ingres. — Les madones de Darmstadt et de Dresde. Von Rud. Lehmann. — Kunstbeilagen: Wandernde Musikanten, nach A. v. Ostade rad. von Gilbert; Jngres im 24. Jahre, rad. von L. Flameng.

Art-Journal. Dezember.

The golden age of art, von John Piggot. — British artists: Rob. Thorburn Ross. Von J. Dafforne. (Abbild.). — International exhibition: the fan competition. A visit to the Calcutta school of art, von Alex. Caddy. — The Flemish gallery. — The French gallery. — Mr. Mc. Lean's gallery. — The new british institution. — Obituary (J. H. Robinson; Th. Robson; Fr. G. Lanno) — Sales at South-Kessington. — Drei Stahlstiche von Burton nach Cameron, von Brandard nach H. Dawson (Seestück), von Roffe nach einer Marmorgruppe von Westmacott.

Nordische Presse 1871. Nr. 232.

Der Holbein-Kongreß und die Dresdener Madonna. E. Dobbert.

The Academy Nr. 37. u. 38

[illegible] — The [illegible] master-piece (Holbein's (?) [illegible] — South Kensington museum.

Deutsche Renaissance. 3. Lief. II. Abtheilung: Augsburg und Kreis Schwaben, herausg. von L. Leybold. 1. Heft.

[illegible] Holzdecke nebst Details aus den Fürstenzimmern des [illegible] zu Augsburg; Ofen ebendaher; [illegible] am Schloß Kirchheim; Eisengitter am Augustus-Brunnen.

Im neuen Reich. 1871. II. Halbjahr.

Nr. 27. [illegible] Von W. Lübke. — Nr. 30. [illegible] Von Carl Justi. — Nr. 31. [illegible] Von Richard Schöne. — Nr. 37. Die Holbein-Ausstellung in Dresden. Von J. A. Crowe. — Nr. 38. Schwind's [illegible] Von F. [illegible] — Nr. 39. Noch einmal der Holbeinstreit: Der Schlußverlauf der Dresdener Madonna. Von A. [illegible] Nr. 40. Noch einmal der Holbeinstreit. Ein Wort über den Urheber der Dresdener Madonna. — Nr. 41. Correggio. Von Friedrich Pecht. — Nr. 46. Rückblick auf die Holbeinausstellung in Dresden. Von C. Schnaase. — Nr. 50. Die Basilica Julia am Forum zu Rom. Von [illegible]

Allgemeine Kunstzeitung. Nr. 1 — 5.

Eduard Charlemont. Von B. Goldscheider. (Mit einer Radirung). — Düsseldorfer Brief. Von B. Hagen. — Die Dante-Ausstellung im [illegible] Von B. Goldscheider. — Die Mission des neuen [illegible] in Kunst und Industrie. Von B. Goldscheider. — Berliner Briefe. Von Ed. Griesebach. — Zum Konkurse für Preismedaillen der Wiener Weltausstellung. — Galerie Gsell. Von B. Goldscheider. — Die Konkurrenzpläne für eine neue Donaubrücke in Pest-Ofen. — Ein Freund Raffael's. Von B. Ger. — Aus Rom. Von Semper. — Beilage: Originalradirung von R. Ribarz.

Briefkasten.

Herrn Direktor L. Gr., Königlich. Museum, Dresden: Sie haben zwei verschiedene Bilder derselben Sammlung miteinander verwechselt: [illegible] Lanslinger bereits mehrere Stiche nebst Ihrer Zeichnung existirten, hat der Verf. jenes Aufsatzes gewiß, ebenso gut wie wir Alle, z. B. aus Passavant's Rafael II. 83 ff. ersehen. Aber nicht von dieser, sondern von der [illegible] (Passavant II. [illegible]) handelt der Aufsatz und von dieser hat uns Mandel, soviel wir wissen, die erste künstlerische Reproduktion gegeben. Sie werden wohl damit einverstanden sein, wenn wir es für überflüssig halten, Hrn. B. F. den Inhalt Ihrer Zuschrift mitzutheilen. D. Red.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Mündler.

—r. Die hinterlassenen Kunstschätze unseres verstorbenen Freundes und Mitarbeiters Otto Mündler sind am 27. — 29. Nov. v. J. in Paris unter den Hammer gekommen. Das Resultat der Auktion ist, wenn man die Oelbilder aller Schulen zusammen nimmt, ein entschieden ungünstiges zu nennen. Die Ehre der Aquarelle wurde ausschließlich durch den Wiener Rudolf Alt vertreten und gerettet.

Wir, die wir in den Räumen, welche diese Bilder zierten, Jahre lang heimisch waren und das Hôtel Drouot nicht minder gut kennen, müssen unbedingt annehmen, daß die traurigen Zeitumstände, die in Frankreich noch immer mehr, als man es draußen vermuthet, auf Allem und Jedem lasten, diesen Mißerfolg hervorgerufen haben. Weit entfernt, den lasciven Geschmack der Franzosen in Schutz zu nehmen, müssen wir denn doch als Thatsache hervorheben, daß auf diesem Markte ein Boucher, Fragonard, Chardin u. dgl. oder sogenannte „portraits d'apparat" von Nattier, Rigault u. A. stets hohe Preise zu erzielen pflegten. Gehen wir zu den Italienern über, so zeichnete sich die Sammlung allerdings nicht durch blendende Hauptwerke der Blüthezeit aus. Wohl aber enthielt sie mehrere gediegene und historisch merkwürdige Bilder, z. B. von Antonello da Messina, Dosso Dossi, Moretto da Brescia und dem seltenen Romanino. Die Holländer und Flamänder, sowie auch die deutsche Schule waren freilich ebenfalls durch mehr schlichte als glänzende Werke vertreten. Nichtsdestoweniger gilt auch von diesen unsere obige Bemerkung. In Betreff der vergleichungsweise gut verkauften Aquarelle gereicht es uns zur wahren Befriedigung, hinzufügen zu können, daß die Familie etwa 30 der schönsten Blätter von R. Alt zurückgezogen hat und gesonnen ist, dieselben dem deutschen Kunstmarkte zuzuführen.

Wir lassen jetzt die Preise der hervorragenderen Bilder folgen:

Nr.	Gegenstand.	Preis. Franken:
1	Boucher („La bergère")	6000
2	„ („La pêche")	3020
5	Fragonard („Le berceau")	2500
6	„ („Paysage")	4200
7	„ („La Gimblette")	1550
9	Gerard („Intérieur")	400
10	Laurent de la Hyre („L'enlèvement de L'Europe")	480
16	Nattier („Mademoiselle Adélaide")	2250
18	Rigault („Portrait de femme")	1340
21	Bonifacio („Sainte famille")	300
22	Botticelli „ „	900
23	Canaletto („Vue de Venise")	2005
26	Catena („Portrait")	320
28	Carlo Dolci („Madone")	410
29	Dosso Dossi („Sainte famille")	700
30	Ercole Grandi („Portrait")	1280
32	Guercino „	300
33	Guardi („Marine")	325
36	„ „	360
40	Pietro Lunghi („Soirée de carnaval à Venise")	400
42	Majolino („L'adoration des bergers")	730
50	Paris Bordone („Portrait")	360
56	Romanino („Madone")	320
63	v. Beveren („Nature morte")	310
65	Denner („Portrait")	420
70	Jan Fyt („Nature morte")	1480
74	Hondekoeter „ „	600
75	„ „ „	750
76	Janson („Portrait")	470
77	Cranach („Vénus")	425
78	„ („Portrait")	470
79 u. 80	„ „	1080
81	Ostade („Intérieur")	4050
83	S. Ruysdael („Paysage")	535
84	„ „	445
86	Jan Steen („Sujet juif")	870
87	„ „ („Le séducteur")	1200
88	Teniers („Paysage")	1740
90	Waldmüller („La cascade")	450
91	„ („Paysage")	

Von den Alt'schen Aquarellen geben wir nur diejenigen an, welche die Summe von 300 Franken übersteigen:

Nr. 1	460 Fr.	Nr. 62	330 Fr.
„ 22	365 „	„ 6	305 „
„ 61	306 „	„ 12	460 „
„ 5	510 „	„ 15	457 „
„ 27	470 „	„ 21	520 „
„ 50	350 „	„ 42	301 „

♂ **Kupferstichauktion von R. Lepke in Berlin,** am 11. November 1871. Gleich an die Kupferstich-Doubletten-Auktion des Berliner Museums schloß sich eine zweite an, die zwar nur 691 Nummern zählte, aber eine — wie der Katalog sagte, von einem englischen Kunstfreunde hinterlassene — wahrhaft ausgewählte Sammlung vorzüglicher alter Radirungen und neuerer Kupferstiche enthielt. Man hätte meinen sollen, daß nach dem zehntägigen Wettkampfe eine Abspannung bei den Käufern hätte eintreten müssen. Das war aber nicht so; entsprechend der Schönheit und Seltenheit der gebotenen Blätter hielten sich auch die Preise. Wir lassen einige der wichtigeren hier folgen:

Nr.	Gegenstand.		Preis. Thlr.	Sgr.
2	Rembrandt.	Porträt, ein winziges Blättchen	86	—
40	„	Ecce homo	300	—
42	„	Die drei Kreuze . . .	155	—
61	„	H. Hieronymus . . .	186	—
97	„	Landschaft	169	—
101	„	Baumgruppe	275	—
102	„	Thurmruine	126	—
104	„	Strohhütte	250	—
109	„	Die Mühle	145	—
110	„	Landgut des Goldwiegers	151	—
124	„	Der kleine Coppenol .	200	—
180	A. Dürer.	Adam und Eva	225	—
183	„	H. Hieronymus	377	—
190	„	Der kleine Cardinal . .	105	—
195	A. v. Dyck.	Erasmus	113	—
222	Schongauer.	Maria	95	15
224	„	Rauchfaß	160	15

Verhältnißmäßig niedriger gingen die Grabstichelblätter weg, und nur einzelne erhoben sich zu einer beträchtlichen Höhe, wie Aug. Hoffmann: Madonna (Nr. 633) 25 Thlr. 5 Sgr., Lunghi: Spesalizio (Nr. 639) 58 Thlr. 5 Sgr., Mandel: Madonna della Sedia (Nr. 646) 65 Thlr.

♂ **Gemälde-Auktion von R. Lepke in Berlin,** am 27. November 1871. Der Katalog brachte alte und neue Gemälde. Zwar waren darunter nicht Meister ersten Ranges vertreten, aber es fand sich doch des Guten genug, und die Preise waren entsprechend, so Nr. 31 Dietrich: Wasserfall des Velino (Pendant zu desselben Meisters Bild im Berliner Museum) 100 Thlr.; Nr. 34 Seghers (sicher ächt) 92 Thlr.; Nr. 39 Fr. Frank: Kreuztragung (ging billig weg) 50 Thlr. 10 Sgr.; ebenso Nr. 40 P. Cagliari: Darstellung Christi 50 Thlr.; Nr. 45 Sim. Cantarini: Flucht nach Egypten, ein ansprechendes Gemälde 146 Thlr. Auch die kleinen Miniaturen wurden gut bezahlt, so von Honthorst ein Porträt Moriz' von Nassau 45 Thlr. 5 Sgr. und ein anderes von demselben Meister 57 Thl. Von neueren Meistern trugen Hildebrandt, der sehr reichhaltig vertreten war, und Hoguet den Preis davon. Die kleinen Aquarellen des Ersteren (Nr. 140—146) bewegten sich zwischen 30—50 Thlr. für das Blatt. Die fertigen Bilder gingen hoch, so Nr. 154 = 122 Thlr.; Nr. 155 = 121 Thlr.; Nr. 156 = 203 Thlr.; Nr. 157 = 120 Thlr.; Nr. 158 = 132 Thlr.; Nr. 160 = 151 Thlr. Hoguet's Landschaft Nr. 166 brachte 237 Thlr. ein; die Landschaften Nr. 169 — 171 jede über 100 Thlr. Ein Binnenhafen von H. Meyerheim wurde mit 200 Thlr. bezahlt. In gleichen Verhältnissen die anderen Bilder.

Pariser Kunsthandel. An Geld für Bilderluxus fehlt es in Frankreich noch so wenig, daß bei einer Versteigerung, die im Saale Drouot abgehalten wurde, ein Gemälde von Rosa Bonheur, eine Heerde Schafe darstellend, zu 30,000 Frcs. ausgeboten und mit 34,000 Frcs. zugeschlagen wurde. Ein Delacroix aus der Galerie Chalil Bey's, ein griechischer Reiter, Episode aus dem Kriege gegen die Türken, wurde mit 21,000 Frcs. bezahlt; ein Leys, das Innere eines holländischen Malerhauses, mit 24,000 Frcs., ein Bild von Troyon, le chemin du marché, mit 20,000 Frcs. und ein kleineres Bild mit 8500 Frcs., ein Aquarell von Decamps mit 11,600, ein kleineres mit 4750 Frcs. Dagegen wurden, wie es am Schlusse des Berichtes im Temps heißt, „die Bilder aus der deutschen Schule, Kollektion Weyer von Köln, zu mittelmäßigen Preisen verkauft".

Inserate.

288) **C. Visscher.** J. van den Vondel. W. 36. VI. Vor jeder Adresse. 4 fl.
289) — — Die Zigeunerin W. 159. Mit der Adresse von Clem. de Jonghe; aufgez. 2 fl.
290) **Nic. Visscher.** Marie Louise d'Orleans, reine d'Espagne. Fol. 2 fl.
291) **Sim. de Vlieger.** Das Schloss. B. 9. Superber Abdr., mit schwacher Bordure, u. von der ungereinigten Platte. Aeusserst selten. 100 fl.
292) **Lucas Vorsterman.** Claud Maugis (der erste Kupferstechsammler Frankreichs) u. Champagne Kl. Fol. 4 fl.
293) — — Hans Holbein jun., Brustb. Rund Kl. 4. Erster Abdr. mit Wyngaerdes Adresse. 12 fl.
294) — — Thomas Howard, Herzog von Norfolk: nach Holbein. Fol. 16 fl.
295) — — Loths Auszug aus Sodom, n. Rubens. Bas. 3. Erster Zustand mit des Stechers Adr. u. der Jahrz. 1620. 36 fl.
296) — — Maximilian Erzherz. v. Oestreich; n. Rubens. Kl. 4. Mit des Stechers Adresse. 2 fl.
297) **A. Watteau.** Die italienische Truppe. Rob. Dum. 8. Zweiter Zustand vor Chereau's Adresse u. s. w. 30 fl.
298) **Frans Wouters.** Landschaft mit Bauernhof. Van der Kellen 1. Auf Schellenkappenpapier. Sehr selten. 48 fl.
299) **Thom. Wyck.** Der Schuhbinder. B. 4. 4 fl.
300) — — Die Spinnerin und der Hufschmied. B. 6. 2 fl.
301) — — Der runde Thurm am Wasser. B. 7. 2 fl.
302) — — Die Schmiede. B. 9. 2 fl.
303) — — Die Mägde am Brunnen. B. 13. 3 fl.
304) — — Die Frau mit den zwei Körben. B. 14. 4 fl.
305) **Fr. van den Wyngaerde.** Christi Leichnam von den Seinen betrauert; nach van Dyck. Qu.-Fol. 5 fl.
306) — — Soldatenexcesse beim Wirthshause; nach Rubens. Qu.-Fol. Mit des Stechers Adresse. 7 fl.
307) **R. Zeemann** 8 Bl. Ansichten in Amsterdam. B. 47—54. Mit Cl. de Jonghes Adresse vor der von de Witt. 14 fl.
308) — — 8 Bl. Die Stadtthore von Amsterdam. B. 119—126. Mit der Adresse von Just. Dankerts. 24 fl.
309) — — Marine mit zwei grossen Segelschiffen bei leicht bewegter See; rechts unten bezeichnet. R. S. fe. kl. Qu.-Fol. (Nicht beschrieben). 14 fl.
310) **Anonym.** „Jesuiter Bienenschwarm". Radirtes Flugblatt d. 17. Jahrh. mit 92 Versen in Typendruck. Fol. 4 fl.
311) — — „Der Kram des röm. Pabstes". Gest. Flugbl. des 17. Jahrh. mit Versen in 4 Colonnen gedr. Gr. Fol. 4 fl.
312) — — Flugblatt auf den Krieg gegen die Albigenser. Fol. desgl. 4 fl.
313) — — „Wie Spanien mit Niderland umbgegangen" Fol. desgl. Radirt. 4 fl.
314) — — „Magische Figuren der triumphirenden Löwen etc." Anno 1632. Gr. Fol. desgl. 4 fl.

[71]

Bekanntmachung.

Der unterzeichnete Vorstand ist bemüht, im Interesse des gesammten Buch- und Kunsthandels **sämmtliche neue Erscheinungen des Kunsthandels,** soweit sie über das rein lokale Interesse hinausgehen, so vollständig und so rasch wie möglich in seinem amtlichen Organ, dem in Leipzig erscheinenden **„Börsenblatt für den deutschen Buchhandel"** mindestens in monatlich zu veröffentlichenden Uebersichten zur Kenntniß zu bringen.

Abweichend von dem Geschäftsgange im Buchhandel erscheinen aber viele Kunstblätter, **namentlich Photographien,** nicht bei Verlegern, welche auf dem gewöhnlichen Wege mit dem gesammten Buch- und Kunsthandel in Verbindung stehen, sondern werden von Vereinen, Gesellschaften, namentlich aber von Inhabern photographischer Ateliers direkt vertrieben.

Sofern solche Kunstblätter für den allgemeinen Kunsthandel Interesse haben, kann aber den Herausgebern nur damit gedient sein, das Erscheinen derselben zur allgemeinen Kenntniß zu bringen. Wir richten deßhalb hiermit an alle Künstler, Kunstvereine, Photographen, Selbstverleger u. s. w. die Bitte

alle derartige bei ihnen erscheinende Kunstblätter, seien es Stiche, Lithographien, Farbendrucke oder Photographien (letztere jedoch unter Ausschluß der Visitenkartenporträts nach der Natur), kurz alle dem Gebiete der graphischen Künste angehörigen Erscheinungen **möglichst bald nach der Ausgabe** in je einem Exemplar an den mit der Aufstellung des Verzeichnisses beauftragten Herrn **Hermann Vogel** (Firma: Rud. Weigel's Buchhandlung) in Leipzig franco und unter Angabe sowohl des Verkaufs- wie des Nettopreises einzusenden.

Am bequemsten dürfte es für die Herren Einsender sein, wenn die Sendung sowohl nach Leipzig wie zurück durch Vermittelung einer Buch- oder Kunsthandlung geschehen könnte. Wird schnelle Rücksendung nach genommener Einsicht verlangt, so wird auch diesem Verlangen gern entsprochen werden. Die bloße Einsendung von Prospekten, Anzeigen &c. genügt jedoch nicht, **da grundsätzlich nur solche Blätter als erschienene angezeigt werden, welche in natura Herrn Vogel vorgelegen haben.**

Insertionsgebühren werden für die Aufnahme in das Verzeichniß des Börsenblattes nicht berechnet.

Berlin, Bonn und Leipzig, den 1. Januar 1872.

Der Vorstand des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler.
Julius Springer. Gustav Marcus. C. Voerster.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig ist soeben erschienen:

Bunte Blätter.

Skizzen und Studien
für Freunde der Musik und der bildenden Kunst

[72]

von

A. W. Ambros.

Mit dem Portrait des Verfassers, gestochen von Adolf Neumann.

Inhalt: Der Originalschluß zu Weber's „Freischütz". — Musikalisches aus Italien. — Deutsche Musik und deutsche Musiker in Italien. — Abbé Liszt in Rom. — Carneval und Tanz in alter Zeit. — Die „Messe solennelle" von Rossini. — Hector Berlioz. — Sigismund Thalberg. — Schwind's und Mendelssohn's „Melusine". — Zur Erinnerung an Friedrich Overbeck. — Fétis. — Wagneriana. — Tage in Pisa. — Im Campo Santo zu Pisa. — Florenz und Elbflorenz. — Lose Studienblätter aus Florenz und dessen Nachbarschaft (Giotto. — Die Geschichte des Antichrist). — Von der Holbein-Ausstellung in Dresden. — Alessandro Stradella. — Robert Franz. — Musik-Pedanten.

Elegant geheftet 1 1/2 Thlr. Elegant gebunden 2 Thlr.

Galerie Gsell †.

Diese weltberühmte Galerie, enthaltend 600 Oelgemälde und 1500 Aquarelle und Studien von modernen und alten Meistern erster Größe, kommt vom 14. bis 31. März 1872 in Wien, im Künstlerhause, woselbst gegenwärtig deren Ausstellung stattfindet, zur öffentlichen Versteigerung. Sie enthält die hervorragendsten Namen der französischen, deutschen, niederländischen und italienischen Schule, modern wie alt. Kataloge werden auf Verlangen vom Gefertigten, Wien, Künstlerhaus, oder dem Herrn Francis Petit in Paris zugesendet.

[73] **Georg Plach,**
Auctionator der Galerie Gsell.

Nr. 8 der Kunstchronik wird Freitag den 26. Januar ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen von J. Engelhorn in Stuttgart und Herm. Schulze's Verlagshandlung in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

26. Januar

Nr. 8.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Kunstgewerbe-Museen auf der Wiener Weltausstellung von 1873.

Die Generaldirektion der Wiener Weltausstellung hat mit der Publikation der Special-Programme für die einzelnen Gruppen der Ausstellung begonnen. Wir glauben unsern Lesern die Mittheilung der auf Kunst und Kunstindustrie bezüglichen Programme schuldig zu sein und lassen hier zunächst das soeben erschienene Programm der Gruppe 22 (Darstellung der Wirksamkeit der Kunstgewerbe-Museen und verwandter Institute) seinem Wortlaute nach folgen:

„Zu den Bildungsanstalten der Neuzeit, die sich am schnellsten bewährt haben, gehören unstreitig die Kunstgewerbe-Museen, und fast jeder staatliche Mittelpunkt besitzt schon ein derartiges Institut. Diese Thatsache allein dürfte hinreichen, um den Versuch einer Darstellung ihrer Wirksamkeit zu rechtfertigen.

Durch ihre Ziele sowohl als durch ihre Erfolge stehen diese Anstalten mitten zwischen dem wirklichen Leben und den abstrakten Theorien; sie vermitteln sozusagen die Vergangenheit und Zukunft unserer kunstgewerblichen Entwicklung und mahnen unwillkürlich an die geistvolle Bemerkung eines deutschen Gelehrten, der Ausdruck Kunst sei keineswegs aus Einer Wurzel entstanden, vielmehr auf zwei Stammwörter zurückzuführen, auf Kennen und Können.

Die hervorragende Stellung, welche die moderne Kunstindustrie seit wenigen Jahren einnimmt, liefert in der That den besten Beweis für die Richtigkeit der angeführten Bemerkung. Wohl kann die sorgfältige Behandlung der verschiedenen Rohstoffe, die Verwendung sinnreich konstruirter Maschinen Fachleute befriedigen und erfreuen; kommt aber bei all den auf solche Art entstandenen Erzeugnissen zur Technik nicht das Moment einer geschmackvolleren Ausführung oder Ausschmückung hinzu, so ist man wohl kaum berechtigt, von einer Veredlung des Gewerbes zu sprechen. Einer der nennenswerthesten Fortschritte auf dem Gebiete des Gewerbes datirt von dem Zeitpunkte, wo man darauf Bedacht nahm, den reichen, nur zu lange unbenützten Kulturschatz früherer Jahrhunderte sorgfältig zusammenzustellen, Mustersammlungen anzulegen, die von unseren emsigen Vorfahren in einzelnen Zweigen der Kunstindustrie und der so sorgsam gepflegten Kleinkunst erzielten Fortschritte wieder aufzunehmen und organisch fortzubilden.

Die technische Fertigkeit, mit der irgend ein Objekt erzeugt wird, genügt eben nicht zur Herstellung eines den Anforderungen kunstsinniger Käufer entsprechenden Gegenstandes; ein feines Verständniß der zu lösenden Aufgabe, ein richtiges Gefühl für die ihr am meisten entsprechende Form, kurz Geschmack in Erfindung und Ausführung jedes Artikels sind für das gewerbliche Schaffen unbedingt maßgebende Faktoren geworden, und ihre Berücksichtigung allein erhebt den Gegenstand zum Range eines kunstgewerblichen, d. h. nicht bloß zweckmäßigen, sondern auch den Geschmack befriedigenden Objektes.

Dieser Erkenntniß verdanken auch wohl zumeist jene Gewerbeschulen und kunstgewerblichen Bildungsanstalten ihr Entstehen, welche unter der Leitung erprobter Kunstkenner mit stets wachsendem Erfolge dem ererbten Herkommen gedankenloser Routine in der Thätigkeit der Gewerbetreibenden entgegenarbeiten.

In einem noch höheren Grade aber beruht die Gründung der Museen für Kunstgewerbe, dieser kunstgeschichtlichen Schatzkammern, auf der richtigen Erkenntniß des

veredelnden Einflusses der Kunst auf die Industrie. Von diesem Standpunkte aus wollen die Verdienste der ebenso reich bedachten als gemeinnützigen Kunstgewerbe-Museen in Paris, London, Edinburgh, Moskau, Berlin, Stuttgart, München, Weimar, Gotha, Limoges, Lyon u. a. m.*) gewürdigt werden. An diese reihen sich dann passend jene Museen an, die zwar nicht direkt Kunst und Kunstgewerbe fördern, die aber, indem sie wissenschaftliche oder statistische Zwecke verfolgen, indirekt gleichen Zwecken dienen. Auch diese Institute sind ein Produkt der modernen Kulturbestrebungen, wie z. B. das germanische Museum in Nürnberg, das römisch-germanische in Mainz, das Museum Wallraff-Richartz in Köln, die Museen in Havre, Amiens, Toulouse u. a. m.

Wie sehr diese Schöpfungen der Neuzeit dem Bedürfnisse unserer Generation entsprechen, braucht hier nicht eingehend hervorgehoben zu werden; ihr zahlreicher Besuch, ihre eifrige Benützung, ihr bereits deutlich erkennbarer Einfluß auf die moderne Industrie gehören zu jenen unleugbaren Thatsachen, die jeder Fachmann gern anerkennt.

Diese Museen nun werden ihrer wichtigen Aufgabe in mehrfacher Weise gerecht.

Erstens, indem ihre mit Umsicht und Auswahl angelegten Sammlungen dem Auge des Kundigen wie des Laien einen wahrhaft ästhetischen Anschauungsunterricht gewähren. In ihren Schränken, an ihren Wänden finden nur lehrreiche oder mustergiltige Objekte Platz. Da läßt sich die allmähliche Entwicklung und der Fortschritt in der Erzeugung jeder Gattung von Artikeln historisch verfolgen, und der aufmerksame Beschauer gewinnt die Fähigkeit, den Gesetzen des industriellen Fortschrittes in der bezeichneten Richtung nachzugehen. Für eitles Schaugepränge ist da kein Raum, wo, wie in diesen Anstalten, Alles darauf hinzielt, darzulegen, wie der Werth jedes einzelnen Artikels durch *geschmackvolle* Umformung des rohen Naturproduktes einer Erhöhung fähig ist, die, weit entfernt seinen Absatz zu beeinträchtigen, diesen im Gegentheile vermehrt.

Zweitens wirken diese Museen höchst ersprießlich durch die mit denselben verbundenen kunstgewerblichen Fachschulen. Da findet sich das lebendige Wort zur todten Vorlage, die Erklärung zum Modell. Die hier beschäftigten Lehrer weisen ihren Schülern alle jene wesentlichen Eigenschaften nach, die jedes Erzeugniß der Industrie, auch das zum alltäglichen Gebrauche bestimmte, besitzen muß, um den Anforderungen eines geläuterten Schönheitssinnes zu entsprechen. Hier lernen also die Zöglinge den Werth der in sich abgeschlossenen Einfachheit schätzen, das Stilgesetz der Symmetrie verstehen und anwenden und werden auf solche Weise zu Männern gebildet, die später den Markt mit kunstgerechten Waaren versehen, d. h. mit solchen, die sich durch verständige Gesetzmäßigkeit, durch maaßhaltenden Schmuck auszeichnen.

Alle diese so überaus nützlichen Arten der *Wirksamkeit der Museen für Kunstgewerbe* nun sollen in dieser Gruppe dem großen Publikum zum ersten Male nahegelegt und dargestellt werden, und zwar in der Weise, daß es jedem Museum überlassen bleibt, seine Ausstellung selbständig zu organisiren, wie der Vorstand der Anstalt es für nöthig erachtet, um das Institut auf der Weltausstellung entsprechend zu vertreten.

Um jedoch die Gesammtausstellung dieser Gruppe möglichst vollständig und lehrreich zu gestalten, wäre eine vorläufige Andeutung über die Richtung, in welcher die einzelnen Anstalten sich vorzugsweise betheiligen wollen, ebenso zweckdienlich als erwünscht. Würde diesem Vorschlage ein geneigtes Entgegenkommen zu Theil, so dürfte jeder Künstler und Industrielle für sein Fach Anregung finden, und namentlich, um nur eines hervorzuheben, die moderne Ornamentik eine wichtige Bereicherung an neuen Motiven erfahren.

Um aber die praktische Wirksamkeit dieser Anstalten dem großen Publikum einleuchtend zu machen, ist es unerläßlich, daß die von den einzelnen Museen veranstalteten Publikationen wenigstens in Proben, respektive einzelnen Nummern ausgestellt werden. Wir fassen hier vorzüglich die Reproduktionen (Gypsgüsse, galvanoplastische Abdrücke, Photographien) und die literarisch-artistischen Veröffentlichungen der Museen in's Auge. Was die Ersteren anbelangt, so müssen sie, und zwar nicht blos aus räumlichen Gründen, auf jene Kunstgegenstände beschränkt werden, deren Originale Eigenthum des ausstellenden Landes sind; in Betreff der Letzteren kann hingegen der Wunsch nach möglichster Vollständigkeit nicht genug betont werden.

Endlich sollen die Museen genaue statistische Nachweisungen über den Besuch der Anstalt, über die Organisation ihrer verschiedenen Schulen u. s. w. bringen, damit ein brauchbares Material für eine *Statistik der kunstgewerblichen Museen* geschaffen werde.

Mit dieser Ausstellung der Museen wird zugleich ein *Kongreß der Fachmänner* in Verbindung gesetzt. Von den zur Verhandlung vorgeschlagenen Fragen seien nur angeführt:

a) die Frage des Verkehrs unter den verschiedenen Museen;
b) die Frage des Austausches der in den verschiedenen Museen veranstalteten Reproduktionen und literarisch-artistischen Veröffentlichungen;
c) die Frage, in welcher Weise die Museen etwa im Stande wären, der allgemeinen Verschleppung und Zerstörung der Kunstwerke Einhalt zu thun;

*) Das österreichische Museum für Kunst und Industrie hat die Generaldirektion der Wiener Weltausstellung merkwürdiger Weise bei dieser Aufzählung übersehen.

Anm. d. Red.

d) welche Mittel die geeignetsten wären, um zwischen den Museen und dem öffentlichen Leben einen fördernden Wechselverkehr anzubahnen und lebendig zu erhalten.

Von Seite jener Fachmänner, die sich an dem angeregten Kongresse zu betheiligen gedenken, wird die General-Direktion alle in das angedeutete Programm passenden Vorschläge mit Dank entgegennehmen."

Die Abteikirche von St. Martin zu Köln und ihre neueste Restauration.

♂ Unter den zahlreichen landgräflichen Stifts- und Klosterkirchen, welche das ganze Mittelalter hindurch bis zur jetzigen Stunde den gerechten Stolz der „heiligen Stadt" Köln bildeten, nimmt die alte Abteikirche von St. Martin eine hervorragende Stelle ein. Ihren Ursprung datirt sie hinauf in jene Zeiten, in welchen ein großer Theil des jetzigen Deutschlands für das Christenthum noch nicht gewonnen war, und wo eine Schaar glaubenseifriger Missionäre aus Irland nach dem Kontinente kam, um den germanischen Stämmen die Lehre des Gekreuzigten zu verkünden. Nach einer Ueberlieferung des elften Jahrhunderts baute der Ire Tilmon auf der unmittelbar bei Köln liegenden Rheininsel in der Nähe der Reste der alten Römerbrücke eine kleine bescheidene Kapelle. Diese Kapelle, welche sich noch jetzt unter der früheren Sakristei von St. Martin befindet, und in der gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch Gottesdienst gehalten wurde, erhielt nach den alten örtlichen Ueberlieferungen bald eine Vergrößerung, indem ihr eine Wohnung für die aus Irland, welches damals noch Scotta genannt wurde, kommenden Missionäre und wohl auch ein erweitertes Oratorium angebaut wurde. Kloster und Kirche wurden dem h. Martin von Tours, dem hochverehrten Schutzheiligen des fränkischen Reiches, geweiht. Als besonderer Förderer des Werkes werden Pipin von Heristal und Plektrudis, sowie die bei Pipin in besonderem Ansehen stehenden niederrheinischen Apostel Wibo, Pledelm und Otgar genannt. Als erster Vorsteher des Klosters wird Wicterqus angeführt. Diese klösterliche Ansiedlung wurde im Jahre 778 von den Sachsen zerstört, bald aber unter Beihülfe Karl's des Großen vom Dänenherzog Olger, einem der in der Sage verherrlichten Palatine des großen Kaisers, wieder aufgebaut. Im Jahre 882 fiel St. Martin abermals in Trümmer; es theilte damals das traurige Schicksal, womit die Normannen fast ganz Lothringen heimsuchten. Die bald wieder neu aufgeführte Kirche wurde etwa hundert Jahre später vom Erzbischof Warinus, 976 bis 985, völlig umgestaltet.

Erzbischof Pilgrim, der von 1021 bis 1036 auf dem Kölner Stuhle saß, glaubte, daß das Kloster mit seiner irländischen Exclusivität den damaligen Verhältnissen nicht mehr entspreche. Ein Kloster, das auf deutschem Boden mit deutschen Mitteln unterstützt wurde, sollte nicht länger einen völlig ausländischen Charakter tragen, in ausländischem Geiste wirken, von ausländischen Obern geleitet und von ausländischen Mönchen bevölkert werden. Darum entschloß er sich, die schottischen Mönche aus St. Martin in verschiedene andere Klöster zu zerstreuen und so den schottischen Separatismus zu unterdrücken. Bevor die Maßregel aber zur Ausführung kam, starb Pilgrim 1036 zu Nymwegen. Von Erzbischof Anno wurde die Kirche durch Hinzufügung eines neuen Chores und zweier hohen Thürme erweitert. Im Anfange des 12. Jahrhunderts errichtete der Abt Gerhard die Altäre der h. Dreieinigkeit, des h. Kreuzes, der h. Jungfrau und des h. Aegidius. Die Kirche wurde im 12. Jahrhundert bei dem großen Stadtbrande zerstört, aber unter dem Abte Adelhard neu aufgeführt und und vom Erzbischof Philipp 1172 eingeweiht. Der gewaltige Ostbau mit dem majestätischen Thurme wurde erst im Anfange des 13. Jahrhunderts begonnen. Nach einer Urkunde des Abtes Simon (1206 — 1221) war ein gewisser Rüdengarus beim Bau der Kirche thätig, und er schenkte der Kirchenfabrik einmal 7 Mark, ein andermal 30 Denare, für welches Geld Steine zum Bau gekauft worden waren. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts wurde die Kirche durch die westliche Vorhalle erweitert und im Innern umgebaut. Im Jahre 1378 wurden der Helm und das Gewölbe des Thurmes durch Brand zerstört. Der Thurm blieb über fünfzig Jahre ohne Dach, weil die Mittel fehlten, denselben von Neuem einzudecken. Das Gewölbe wurde 1437 durch den Abt Constantin von Baldenberg wieder hergestellt; derselbe Abt ließ auch die große Glocke gießen. Der Helm wurde erst durch den Abt Adam Mayer mit dem vom Kölner Bürger Ewald von Bacharach geschenkten Golde wieder aufgeführt. Dieser Adam Mayer, der von 1451 bis 1499 den Abtesstab führte und mit gleichem Eifer den Geist der Wissenschaft wie den der Frömmigkeit bei seinen Untergebenen zu pflegen und zu erhalten bemüht war, hat sich sowohl durch seine rastlose Reformthätigkeit, wie durch seine vielen asketischen, pastoraltheologischen und kirchenrechtlichen Arbeiten den Ruhm gesichert, daß er, wie Wenige, die Gebrechen und Bedürfnisse seiner Zeit, wie die rechten Mittel zur Heilung richtig erkannte. Auf Adam's Betreiben wurde in St. Martin bald wieder das wissenschaftliche Streben und Leben geweckt, wodurch die Klöster in der ersten Zeit ihres Bestehens so segensreich gewirkt hatten.

Achtundzwanzig Jahre nach Adam's Tode stürzte das südwestliche der mit großer Kühnheit angelegten Erkerthürmchen bei klarem heiterem Himmel auf die darunter gelegene Magdalenenkapelle nieder. Die Kapelle, die bei dieser Gelegenheit zusammenfiel, wurde wieder aufgebaut und im Jahre 1539 eingeweiht. Aber das

Erkerthürmchen ist noch nicht wieder aufgeführt worden. Das Thürmchen an der Nordwestecke wurde im Jahre 1789 wegen Baufälligkeit niedergelegt und im Jahre 1847, nachdem die Kosten durch freiwillige Beiträge beschafft worden, wieder aufgebaut. Das Innere der Kirche erfuhr im Laufe der letzten drei Jahrhunderte mannigfache Veränderungen. Die Wände und Altäre erhielten neuen bildlichen Schmuck durch die geschickte Hand des als hervorragenden Maler bekannten Klostermitgliedes Eliginus Fendt, der 1530 starb. Die von Fendt ausgeführten Malereien wurden vernichtet, als 1627 der Abt Heinrich [illegible] die ganze Kirche ausweißen ließ.

Im Jahre 1660 wurde das Chor mit dem Hochaltar und den andern Nebenaltären gänzlich umgestaltet, und im folgenden Jahre erhielten vier Altäre durch den aus den Verhandlungen des westfälischen Friedens bekannten [illegible] Adami ihre Weihe; 1669 wurden wieder vier Altäre durch den Mainzer Weihbischof Peter von Walenburg consecrirt. Die von Sibler angeschaffte neue Orgel wurde gegen 1700 vom Abte Heinrich Obladen durch eine bei weitem größere ersetzt. Dieser Obladen ließ es sich besonders angelegen sein, die ganze Kirche im Geschmack und Geiste seiner Zeit auszuschmücken. Eine abermalige umfassende innere Umgestaltung, wodurch fast jede Spur des ursprünglichen Charakters verloren ging, erfuhr die Kirche durch den Prälaten Franziskus Spix, der 1749 den Fußboden um ein Bedeutendes erhöhen ließ. Eine abermalige Erhöhung des Fußbodens wurde 1789 vom Abte Adam Meiell vorgenommen. Bei dieser Erhöhung des Fußbodens ließ Meiell es nicht bewenden. Vom Professor Wallraf ließ er ein Project zu einer vollständigen inneren Umgestaltung der altehrwürdigen Kirche entwerfen, und bald waren die alten Altäre und Holzverzierungen, die gemalten Fenster, die alten Statuen und Wand-Dekorationen entfernt, und der Maler Hoffmann, der Bildhauer Imhof, der Schreiner Nelden und ein [illegible] Gipsermeister thaten redlich das Ihrige, um der Martinskirche im Inneren ihren alten ehrwürdigen Charakter zu nehmen. Das Arbeit Meiell's war eine schwere Versündigung an dem erhabenen Bauwerke, und unseren Tagen blieb es vorbehalten, diesen unverantwortlichen Fehler wieder gut zu machen. Um St. Martin vor dem gänzlichen Verfalle zu wahren und den Außenbau in würdiger Weise herzustellen, war eine Summe von 32,000 Thalern erforderlich. Nachdem das Ministerium es abgelehnt, einen Theil der Kosten auf die Staatskasse zu übernehmen, haben Stadt und Kirchengemeinde sich in die Summe getheilt, und mit rüstiger Hand hat man die Herstellung betrieben. Augenblicklich ist man mit der Restauration der Vorhalle beschäftigt. Unseres Erachtens wäre es kein Verlust für die Kunstgeschichte und für die Schönheit der Martinskirche selbst gewesen, wenn man sich entschlossen hätte, diese Vorhalle gänzlich niederzulegen und das schöne Kirchenportal in dieser Weise wieder an die Straße zu rücken. Es steht zu erwarten, daß man auch den Wiederaufbau des vierten Erkerthürmchens sich wird angelegen sein lassen.

Es war eine Nothwendigkeit, daß mit der Restauration des Außenbaues die Beseitigung jeden Restes der Meiell'schen geschmacklosen und stilwidrigen Verunstaltungen Hand in Hand ging, und daß man sich entschloß, das Innere der ganzen Kirche in den Stil der ursprünglichen Bauanlagen umzuändern. Herr Baurath **Essenwein** erhielt den Auftrag, die bezüglichen Pläne auszuarbeiten. Nach den im Stile des 12. Jahrhunderts meisterhaft ausgeführten Zeichnungen soll in der Vorhalle die Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfalle in acht runden Medaillons an den zwei Kreuzgewölben zur Darstellung kommen. Im Langhaus soll das menschliche Leben in seinen verschiedenen Beziehungen, die äußerliche Umgebung und die Faktoren, die darauf Einfluß haben, versinnbildlicht werden. Weiter soll es den alten Bund, den Zeitraum zwischen dem Sündenfalle und der Erlösung, alles in seiner Beziehung zu dieser und auf Gott, den Schöpfer, Erlöser und Heiliger, enthalten. Am Abschlußzirkel des Langhauses über dem Bogen, der die Chorpartie eröffnet, schließt die h. Jungfrau mit dem Kinde, der Morgenstern des neuen Bundes, den alten ab. In dem Zwischenjoche zwischen dem Langhause und der Vierung ist als Vermittelung zwischen den Ideen, die das Langhaus schmücken, und denen des Osttheiles der Kirche der Ausfluß der göttlichen Gnade über die Erde dargestellt. Den Eingang in das Presbyterium ziert der große Balken mit dem Kreuzbilde. In der Mitte der Vierung des östlichen Theiles der Kirche ist die göttliche Dreieinigkeit dargestellt, umgeben von den neun Chören der Engel. Das Gewölbe der östlichen Abside zeigt den Herrn in seiner Herrlichkeit, wie er einst kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Todten. Für die Wand des nördlichen Seitenschiffes sind vierundvierzig Darstellungen aus der Lebensgeschichte des h. Martinus vorgeschlagen, für die des südlichen Seitenschiffes neunzehn Bilder aus dem Leben und Wirken des h. Benedikt, neun aus dem Leben der h. Brigitta. Durchaus im Stile der für die ganze Kirche vorgeschlagenen Bilder sollen auch die in die einzelnen Fenster aufzunehmenden Darstellungen gehalten werden. Die für die Chorabsis bestimmten Fenster sind bereits eingesetzt und machen einen gefälligen Eindruck. Augenblicklich ist man damit beschäftigt, die oberen Fenster der südlichen Seitenwand des Langhauses einzusetzen.

Nekrologe.

△ **Heinrich Marr**, der einst vielgenannte Genremaler, ist am 29. Oktober v. J. im städtischen Krankenhause zu München gestorben. Marr war im Jahre 1808 in Hamburg geboren, wo sein Vater eine Schenke hielt, und erinnerte sich noch dunkel der schrecklichen Tage, welche

die Franzosenherrschaft über seine Vaterstadt brachte. Noch als Knabe erhielt er dort von Professor Suhr den ersten Unterricht in der Kunst und fand bald danach Aufnahme in der Schule Rosenberg's im benachbarten Altona, zu dem er täglich hinüber wanderte. In jenen Tagen bestanden zwischen Hamburg und dem deutschen Norden überhaupt weit lebhaftere Beziehungen zur Hauptstadt Dänemarks, als dies seit dem Jahre 1848 der Fall ist, und es war nichts gewöhnlicher, als daß junge Leute von dort sich zu ihrer weiteren künstlerischen Ausbildung an die Kopenhagener Akademie begaben. Dies that denn auch Marr; indeß war seines Bleibens dort nicht lange, denn er siedelte schon 1825 nach München über. Allerdings ließ sich damals noch nicht die spätere Bedeutung dieser Stadt für die deutsche Kunst voraussehen, wenn auch vielleicht ahnen; denn Kronprinz Ludwig hatte den Thron noch nicht bestiegen und mußte sich noch darauf beschränken, seinen Einfluß auf dem Gebiete der Kunst sogar auf Umwegen geltend zu machen. Aber schon arbeitete Altmeister Cornelius in den Räumen der Glyptothek und bildete so den Kern, um den später die Krystalle der neuen Kunst anschossen. Die Malerei hatte wieder eine Heimath gefunden, und München nahm alle ihre Jünger, aus welchen Strichen der Windrose sie auch herbeikamen, mit offenen Armen auf. Marr besuchte noch einige Zeit die Akademie, fühlte aber gar bald, daß die dort herrschende Richtung ihn wenig fördern könne. So kehrte er ihr denn den Rücken und ging bei der Natur zur Lehre, kopirte und studirte aber auch daneben in den Sälen der damals noch am Hofgarten untergebrachten Galerie. Aber es dauerte nicht lange, bis sich die Anziehungskraft des nahen Italiens auf den jungen Künstler geltend machte: er nahm sein Ränzel auf den Rücken und wanderte über den Brenner nach dem gelobten Lande der Kunst. Freilich gab es da so manche Abhaltung, bald durch eine Fogliette goldig schimmernden Weines, bald durch die feurigen Augen lieblicher Mädchen; aber so lebenslustig der junge Künstler war, allüberall hatte er einen offenen Sinn für die Schönheiten der Natur und die Werke der Alten, und nach durchschwärmten Tagen und Nächten saß er wieder Wochen lang emsig hinter der Staffelei.

So kam es, daß er sich nach seiner Rückkehr nach München in kurzer Frist einen ehrenvollen Platz unter den dortigen Kunstgenossen erwarb, und das kunstsinnige Publikum ihn zu einem seiner Lieblinge erkor. Es war das in den dreißiger Jahren, und seine Glanzperiode dauerte etwa zehn Jahre. Das Wohlwollen der Kunstfreunde hatte er vorwiegend seinem gesunden, manchmal wohl auch etwas derben Humor zu verdanken, mit welchem er seine bayerischen und italienischen Volksbilder reichlich auszustatten verstand. Zog seine „Carettenfahrt" namentlich Jene an, welche selber Italien besucht hatten, so galt andererseits seine auch durch den Steindruck vervielfältigte „Heimkehr von der Großhesseloher Kirchweih" im obligaten Gewitterregen für München als eine Art von Ereigniß. Und wer könnte sich auch des Lächelns enthalten, wenn er den kolossalen Kürassierwachtmeister mit seinem Schätzchen unter einem und demselben Miniatursonnenschirme wandeln sieht, während ein sparsamer Handwerksgeselle den Glanz seines neuen Tuchrockes dadurch zu retten sucht, daß er denselben umgewandt am Leibe trägt? Die dicke Wirthin im Schnee neben dem umgestürzten Schlitten befindet sich in einer immerhin heitern Situation und der arme Teufel von Mönch auf seinem Esel erregt unwillkürlich unser Mitleid, denn er pfeift seinem Thiere zu einer gewissen Verrichtung, weil er unter sich etwas plätschern hört. Was aber plätschert, ist der gottgesegnete Wein, der in rothem Strome dem Fäßlein entweicht, das er sich erbettelt. (Neue Pinakothek in München). An einem hellen Bache hantiren vollbusige Dirnen mit hochaufgeschürzten Röcken und erwecken in nicht zu verkennender Weise das heiße Verlangen eines jungen kräftigen Mannes, den sein Weg vorüberführt. Solches sind die Stoffe, welche Marr mit Geschick und Laune zu behandeln wußte.

Aber seine Zeit war schon lange vorüber; jüngere Kräfte verdrängten den Alternden, durch Krankheit Geschwächten, der seit Jahren nur noch die Ruine dessen war, was er einst gewesen: ein Mann voll Lebenslust und Schaffensdrang, ein fröhlicher Gesellschafter und eifriger Sänger.

Kunstliteratur.

Max Allihn, Dürer-Studien. Leipzig 1871. H. Vogel. 8.

Der Verfasser wünscht durch dieses kleine Buch, welches eine Reihe Studien über einzelne Kupferstiche Dürer's enthält, eine andere als die bisher allgemein übliche Weise der kunstgeschichtlichen Darstellung, nämlich eine Würdigung älterer Kunstwerke vom allgemein kulturhistorischen Standpunkte aus, eine Erklärung derselben aus den Verhältnissen der Zeit, unter welchen sie entstanden sind, anzubahnen. Und er ist damit gewiß vollkommen im Rechte.

Doch muß hervorgehoben werden, daß jeder wahre Kunsthistoriker darnach strebt, die Künstler und die von ihnen hervorgebrachten Kunstwerke im Zusammenhange mit ihrer ganzen Kulturentwickelung zu betrachten. Weil aber die Kunstgeschichte noch eine sehr junge Wissenschaft ist, mußten die Kräfte bis jetzt auf die wichtigeren Arbeiten, nämlich Sammlung und kritische Sichtung des Materials, Feststellung dessen, was jeder Künstler geschaffen, und das Verhältniß seiner Arbeiten zu andern, namentlich in chronologischer Beziehung u. s. w. concentrirt werden. Die bei dem heutigen Stande der allgemeinen Kulturgeschichte oft noch sehr schwierige Erkenntniß aller feineren Beziehungen des Kunstwerkes zu Zeit, Ort und Person konnte daher bis jetzt noch nicht in der wünschenswerthen Ausdehnung erreicht werden.

Trotzdem ist es nicht überflüssig, von Neuem auf diese Seite der Kunstforschung, welche nur mit Hülfe der Literatur, ja oft nur aus „den Winkeln der Literatur" gefördert werden kann, aufmerksam zu machen.

Ob aber Allihn mit der vorliegenden Schrift, welche der Vorläufer einer größeren „Kulturgeschichte der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts" sein soll, den genannten Zweck wesentlich gefördert, scheint zweifelhaft, denn er giebt zwar eine große Menge an sich werthvoller Einzelstudien aus dem Gebiete der Kulturgeschichte, setzt sie jedoch nur in sehr losen Zusammenhang mit den Dürer'schen Kupferstichen, von welchen er ausgeht, und welche er, als aus dem Boden jener Zeit erwachsen, mit dem Leben im innigsten Zusammenhang stehend erklären will. Das Verständniß derselben wird durch seine langen Untersuchungen nicht bedeutend erhöht, und die positiven Resultate sind verhältnißmäßig geringe. Er giebt

eben zu viel Studium mit allen Nebenwegen und Sackgassen, während uns nur die Resultate desselben nebst deren Begründung interessiren. Außerdem ist Allihn viel zu weitläufig. Das was neu oder für die Leser dieser Abhandlungen von Interesse ist, hätte er sehr bequem in dem Umfang eines längeren Aufsatzes, statt des 7 Bogen starken Buches, zusammenfassen können. So braucht er z. B. in dem ersten Abschnitt 29 Oktavseiten, um mit Aufwendung vieler Gelehrsamkeit die Richtigkeit der Benennung des unter dem Titel „Das große Glück“ bekannten Dürer'schen Kupferstichs darzulegen, obgleich der einfache Hinweis auf den alten Gebrauch eines goldenen Pokals als Symbol des Glücks, eines Kügels als Symbol des Nebels, sowie darauf, daß Holbein, Aldegrever und andere Künstler aus Dürer's Zeit die Fortuna ganz ähnlich dargestellt haben, genügte. Statt dessen wäre es willkommen gewesen, wenn der Verfasser dargelegt hätte, zu welchem Zweck allegorische Darstellungen der Art, die am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aufkamen, später in übergroßer Menge angefertigt wurden, und die bis dahin üblichen Heiligenbilder allmählich gänzlich verdrängten, von dem Volke benutzt wurden. Da die Künstler Kupferstiche und Holzschnitte der Art in großer Anzahl herstellten, mußten sie dafür auch ein großes Publikum finden, das diese Blätter aber gewiß nicht aus Interesse an der Kunst, sondern weil sie ein bestimmtes, praktisches Bedürfniß befriedigten, kaufte.

Im zweiten Abschnitt liefert der Verfasser an sich selbst den Beweis der Richtigkeit der von ihm (Seite 37) aufgestellten Behauptung, daß man oft zu keinem sicheren Resultate kommen, oft auch irren könne, denn die vier Frauen auf dem Blatt „Die Hexe“ (B. 67) weiß er trotz seiner langen Untersuchung gar nicht zu erklären und der Darstellung des „unzüchtigen Alten“ (B. 92) legt er, nach Art v. Eye's, den er eben in seinen Ansichten zu widerlegen sucht, aus dessen vortrefflichem Buche er jedoch viel entnommen, einen tiefen, auf rein subjektiver Stimmung beruhenden Sinn unter, welchen Dürer, der eben nichts Anderes darstellen wollte, als er wirklich dargestellt hat, gewiß nicht gekannt hat. In Betreff der Komposition mit den sogenannten „vier nackten Frauen“ (B. 75) meint Allihn, nach einer langen Abhandlung über Hexen und Hexenprozesse im Allgemeinen, durch welche er beweist, daß diese vier Personen keine Hexen sind, was auch ohne diese Darlegung sehr leicht einzusehen ist, daß dieselben — er folgt damit einer Ansicht Retberg's — mit den Todtentänzen in Verbindung stehen. Allihn glaubt, Dürer habe durch diesen Kupferstich aussprechen wollen, daß hinter der weiblichen Eitelkeit Tod und Teufel lauern, was jedenfalls weit hergeholt ist und durch ähnliche in jener Zeit übliche Darstellungen nicht bestätigt wird. Viel einfacher und natürlicher erscheint es jedoch, wie ich im Jahrgang 1871 des Nürnberger Korrespondenten ausführlich nachgewiesen zu haben glaube, darin eine Darstellung des Parisurtheils zu sehen, wobei man auf keinerlei Schwierigkeiten stößt, sobald man sich nur entschließt, die eine Figur nicht für ein Weib, sondern für einen Mann anzusehen. Freilich weicht diese Auffassung der bekannten und sehr oft dargestellten Scene von der gewöhnlichen wesentlich ab, wobei aber in Betracht zu ziehen, daß es wahrscheinlich die erste Darstellung dieses Gegenstandes von Seiten eines deutschen Künstlers ist, die zu einer Zeit ausgeführt wurde, als man die Mythologie des Alterthums nur höchst oberflächlich kannte. Außerdem ist ja bekannt, daß Dürer das klassische Alterthum stets in eigenthümlich phantastischer Weise auffaßte und darstellte.

Im dritten Abschnitt gebraucht Allihn mehr als 11 Seiten, um nachzuweisen, daß Dürer's „Liebesanerbieten“ (B. 93) ganz im Sinn seiner Zeit erfunden ist, und daß ähnliche Darstellungen öfter vorkommen, ohne eigentlich neuen Aufschluß über die Art der Darstellung und ihr Verhältniß zur Zeit zu geben.

Interessanter ist der vierte Abschnitt, welcher über die Stellung der Bauern am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts handelt und Dürer's Darstellungen derselben motivirt.

Am besten ist der letzte Abschnitt, welcher über den bekannten Kupferstich mit der Inschrift: „Melancolia“ handelt. Allihn giebt darin zunächst eine Kritik der betreffenden Ansichten von L. Choulant und A. v. Eye und motivirt dann seine, schon von Heller und Retberg angedeutete Ansicht, wonach darauf eines der vier Temperamente*) dargestellt ist, welche, wie er nachweist, im Aberglauben jener Zeit eine hervorragende Rolle spielen und welche man mit allen möglichen Verhältnissen in Verbindung brachte. Die Beweise für diese Ansicht und die Erklärung aller dargestellten Symbole (mit Ausnahme des Mühlsteins) bringt er aus der gleichzeitigen Literatur. Dieser lehrreiche und werthvolle Aufsatz scheint der erste der ganzen Folge gewesen zu sein und die Veranlassung zu diesem Buche gegeben zu haben. **R. Bergau.**

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. IV. Jahrg. 4. Heft.

Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst. Von Dr. Ed. Dobbert. — Ueber den Anonymus der links hin gewandten Profilköpfe. Von Dr. Moriz Thausing. — Hans Holbein der Aeltere und Hans Baldung Grien unter den Handzeichnungen zu Kopenhagen. Von Prof. Alfred Woltmann. — Die Portale von Schloss Tirol und Zenoburg bei Meran. Von Prof. Rud. Seydel. — Bibliographie und Auszüge.

Allgemeine Kunstzeitung. Nr. 6 — 8.

Bettenlofen. Von B. Goldscheider. — Ein Freund Raffael's. Von B. Gor (Forts.). — Victor Müller. — Schwind's „Schöne Melusine.“ Von B. Goldscheider. — Das Münchener Rathhaus. Düsseldorfer Briefe. — Aus Rom.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 76.

Die Ausstellung österr. Kunstgewerbe im österr. Museum. I. Einleitung. II. Die Plastik. III. Die Zeichner. IV. Das Mobiliar.

Photograph. Mittheilungen. Nr 94.

Ueber Aehnlichkeit im Bilde. Von Th. Prümm. — Ueber Emaille-Bilder. Von Fr. Wilde. — Ueber photographische Excursionen in Griechenland. Von Paul des Granges.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 1.

Album de 1871, Prime du Journal des B. A. — Exposition des dessins de l'école normale des arts à St. Josse-ten-Noode. — Corresp. de Berlin: Le monument de Schiller.

Gazette des Beaux-Arts. Januar.

Grammaire des arts décoratifs. Von Ch. Blanc. 5. Artikel (illustrirt). — Un musée transatlantique. Von L. Décamps. 1. Artikel (Metropolitan museum of art, New-York). — Henri Regnault. Von B. M. Mantz. (Illustrirt). — Les faïences de Philippe le Hardi. Von M. J. Houdoy. — Kunstbeilagen: Jacob van Veen, Portrat, nach Heemskerk rad. von J. Jacquemart; Salomé, nach Henri Regnault rad. von P. Rayon.

Art-Journal. Januar.

The advantage of physical geography to the student and critic of art. II. Mountains. — Ancient glass (Catalogue of the collection of glass formed by Felix Slade). — British artists. CIII. Thomas Francis Dicksee. (Ill.) — Visit to private galleries: The collection of John Pender Esq. — Art and artists in Munich. — The Liverpool autumn exhibition. — Improvements in minor british industries. — The stately homes of England: Somerleyton. — Obituary (Sir Francis Graham Moon). — The National Gallery. — Japanese decoration in England. — Sculpture by F. Barzaghi. — Drei Stahlstiche 1. von L. Stocks nach E. M. Ward, 2. von C. Cousen nach J. Linnell, 3. nach Theed (Africa. Relief vom Albert-Monument).

*) Sollte der schöne Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98) nicht ein zweites Blatt derselben Folge sein? — Daß der „Hieronymus im Gehäus“ (B. 60.) wahrscheinlich dazu gehört, hat schon A. Springer ausgesprochen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auktions- und Lagerkataloge.

R. Friedländer & Sohn. 211. Bücherverzeichniss. Kunstliteratur, Kupferwerke, Baukunst. 46 Seiten 8.
Dieser Katalog war der Nr. 6 der Kunstchronik beigelegt.

Bücher.

Dobbert, Ed. Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst. Mit Holzschn. Leipzig, Seemann. (Abdruck aus Zahn's Jahrb. f. Kunstwissenschaft) Lex. 8. 2/3 Thlr.

Friederichs, C. Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik. II. Band. Kleinere Kunst und Industrie im Alterthume. Düsseldorf, Buddeus. 8. 2 2/3 Thlr.

Katalog, illustrirter, der Ornamentstichsammlung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. Wien, Gerold's Sohn. gr. 8. 3 1/3 Thlr.

Magnus, Ed. Gedanken über die auf dem Zwinger zu Dresden stattgehabte Confrontation der Holbein-Bilder von Darmstadt und Dresden. 15 Seiten 8. Berlin, G. Lange.

Stiche.

Keller, Jos. Stich nach *Raffael's* Sixtinischer Madonna. 71:53,5 Cm. Bonn, Max Cohen & Sohn.

Bilderwerke.

Bühlmann, J. Die Architektur des classischen Alterthums u. der Renaissance. I. Abth. Die Säulenordnungen. (27 Stahlstiche mit Text). Stuttgart, Ebner & S. Fol. 7 1/2 Thlr.

Dümichen, Joh. Photographische Resultate einer auf Befehl S. M. des Kaisers von Deutschland Wilhelm I. nach Aegypten entsendeten archäol. Expedition. I. Heft. (3 Bl. Photogr. Ruinen von Theben und Dendera mit Text). Berlin, Christmann. qu.-Fol. 3 Thlr.
Das ganze Werk, aus 20 Heften bestehend, kostet 60 Thlr.

Eckert, G. M. Studien a. d. Schwarzwalde. 60 Bl. Photographien. Kl.-Fol. Heidelberg, Bassermann. à Bl. 18 Sgr.

Fischbach, J. Deutscher Wald und Hain. 28 Blatt Photographien. Mit Text von H. Masius. München, F. Bruckmann. Kl. qu.-Fol. In Lwdbd. 14 Thlr.

Sacken, Ed. Freiherr von. Die antiken Bronzen des k. k. Münz- und Antiken-Kabinets in Wien. I. Theil. Die figuralischen Bildwerke klassischer Kunst. (64 Kupfer mit 129 Seiten Text). Wien, Braumüller. gr.-Fol. geb. 20 Thlr.

[illegible] Künstlers spiegelt: Die Komposition ist voll Leben, die Zeichnung edel und korrekt, die Charakteristik der einzelnen Figuren [illegible]. Es darf diese Zeichnung unbedingt zum Besten gezählt werden, was der Meister je geschaffen. [illegible] 33. Rechts unten im Rande [illegible] Beglaubigung m. Originalschrift: „Dieser Kupferstich ist von Prof. Thaeter und die Ergänzung mit Tusche von mir. W. Kaulbach.“ 1400 fl.

[illegible]) **W. v. Kaulbach.** Portrait der Prinzessin Eduard von [illegible] (gestorben in München) nebst [illegible] Sohne und 3 Töchtern. 19 × 26 c. Sehr ausgeführte Bleistiftz. 70 fl.

[illegible]) **J. A. Klein.** [illegible] auf der Weide, an einem Wasser. Bez. 1817. 20 × 28. Aquarellskizze. 8 fl.

[illegible]) **J. Ch. Klengel.** Landschaft mit Ruine. Bez. 20 × 33 c. [illegible] 3 fl.

[illegible]) **Jan Kobell.** [illegible] aus einem Stalle kommend. Bez. [illegible] Kreidez. 20 fl.

[illegible]) **C. W. Kolbe.** [illegible] Landschaft mit griechischen Tempeln, im Vordergrunde Faune u. Nymphen. [illegible] c. Vorzügliche Kreidez. 14 fl.

[illegible]) — Naturstudie einer mächtigen Eiche. Bez. 54 × 70 c. Kapitalkreidez. 14 fl.

42) **C. W. Kolbe.** Ein stehender und ein liegender Ochse. 20 × 33 c. Kreidez. 2 fl.

43) — Studie von Schafen. Bez. 16 × 20 c. Kreidez. 3 fl.

44) — Ein alter Bauer. Bez. 34 × 20 c. Desgl. 2 fl.

45) **Alb. Kretschmer in Berlin.** Dschamschids Becher; Figurenreiche Illustration. 22 × 17. Getuschte Federz. 10 fl.

46) **C. Lange.** Ital. Strandpartie. 25 × 39 c. Aquarelle 20 fl.

47) **W. Lindenschmitt.** Angelica u. Medoro (Rasender Roland). Bez. 54 × 73 c. Kapitalkreidez. 140 fl.

48) **Aug. Loeffler.** Griechische Landschaft 34 × 41. Aquarelle 10 fl.

49) **Heinr. Lossow.** Junger Mann im Schoosse einer Nymphe träumend. Bez. 1865. 23 × 19. Zart ausgeführte Bleistiftz. 25 fl.

50) — Skizze zum Vorigen, von gleicher Grösse 3 fl. 30 kr.

51) — Ein Herr und eine Dame in pikanter Unterhaltung. Bez. März 71. — 23 × 15 c. Bleistiftz. 25 fl.

52) — Portrait einer Dame. Bez. 1869. — 17 × 11 c. Mit Weiss gehöhte Bleistiftz. 10 fl.

53) **Th. Mattenheimer.** Blumen in einer Vase. 81 × 58 c. Sepiaz. 6 fl.

54) **Lud. Meixner.** Ansicht vom alten Hafen in Lindau. Bez. 1860. 25 × 34 c. Aquarellirte Bleistiftz. 30 fl.

(Fortsetzung folgt.)

Heft 5 der Zeitschrift nebst Nr. 9 der Kunst-Chronik wird Freitag den 9. Februar ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Joh. Ambr. Barth in Leipzig.

VII. Jahrgang

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

9. Februar



Nr. 9.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Für griechische Kunst.

Die preußischen Jahrbücher bringen im Januarhefte einen, wie wir bei diesem Autor schon erwarten, anmuthend geschriebenen Aufsatz von Ernst Curtius über einen Ausflug, den er im vergangenen Herbste in Begleitung eines Generalstabsoffiziers, eines Architekten und dreier anderer Gelehrten nach Kleinasien und Griechenland machte. Die Gesellschaft nahm ihren Weg über Konstantinopel und besuchte, immer den Blick auf die bedeutenden Stätten des Lebens im Alterthum gerichtet, von den Dardanellen aus das sagenberühmte und mit zwingendem Räthselreize immer wieder die Forschung anziehende troische Land und von Smyrna ab am Berge Sipylos vorüber den heute in eine Stätte des Todes gewandelten Platz von Sardes, der alten lydischen Königsstadt, deren Reichthum einst die Augen der Welt auf sich zog und noch im sprichwörtlich gewordenen Krösusnamen einen lebendigen Nachklang gelassen hat. Dann wurde die behäbige Türkenstadt Bergama, weil sie an der Trümmerstelle der Hauptstadt des pergamenischen Reiches der Attaliden steht, aufgesucht und wieder von Smyrna in entgegengesetzter Richtung südwärts Ephesos etwas genauer ins Auge gefaßt, dessen Erforschung, durch den Engländer Wood seit einer ganzen Reihe von Jahren eifrig betrieben, vor Allem wirklich zur Wiederentdeckung des Tempels der „großen Diana der Epheser", freilich nur seines Platzes und bis jetzt geringer Reste, geführt hat. Syra, Athen mit seinem in allerletzter Zeit wieder durch die Aufdeckung schöner Grabmäler ansehnlich bereicherten Denkmälerbesitze und Korfu beschlossen die Fahrt.

Weshalb sprechen wir davon?

Es ist wohl etwas Besseres als die sonst übliche Badereise der Stubensitzer, was seine eigenen Studien zu beleben und zu erweitern der rüstige Berliner Professor in seinen Universitätsferien für sich auf seiner Reise gewonnen hat. Dazu wäre indessen ihm Glück zu wünschen hier schwerlich der Ort; uns aber zu dieser Reise Glück zu wünschen, zu sagen, welche Hoffnungen auf Förderung besserer Kenntniß jener Heimathländer unserer Kultur und ihrer Kunstüberreste sich für uns an diese Reise knüpfen, das halten wir am Platze.

Der erwähnte Aufsatz ist aus einem am Winckelmannstage in der Festsitzung der archäologischen Gesellschaft zu Berlin gehaltenen Vortrage hervorgegangen. Dieser Sitzung wohnte der Kronprinz des deutschen Reiches bei, welcher, bevor er der Sieger in Schlachten wurde, der Schüler von Curtius war und von ihm durch den Tempel des Alterthums geführt wurde, ehe er in das Treiben seines größeren Lebens eintrat. Der Fürst bewahrt wohl den ihm so auf den Weg gegebenen Sinn für solche Bildungsinteressen, deren Schätzung außerdem in seinem Hause und im preußischen Staate traditionell ist.

Ernst Curtius weist am Ende seines Vortrags auf die wissenschaftlichen Aufgaben hin, deren Dringlichkeit ihm auf seiner Reise aufs Neue entgegentrat, und auf den Antheil, den die hierfür hinreichend vorbereitete deutsche Wissenschaft an ihnen zu nehmen berufen sein dürfte. Er wiederholt, wie wenig von sauber zu Ende geführter topographischer Erkundung selbst der meistens als sehr gut bekannt geltenden Hauptplätze vorliegt, er erinnert daran, wie bei fortgehender Zerstörung der hellenischen Denkmalfelder durch unwissende heutige Bewohner mit jedem noch längeren Versäumen ungethaner Arbeit unwiederbring-

liche Verluste verbunden sind, wie ferner die in Bezug auf Alterthümer den immer wiederholten Protesten der gelehrten Welt zum Trotze fortbestehenden Ausfuhrgesetze des griechischen Königreichs weitere Schädigung mit sich bringen und wie der einzelne Forscher der Größe dieser Aufgaben, dieser Schwierigkeiten nicht gewachsen ist. Der Einzelbemühungen hat Deutschland trotzdem genug bisher daran gesetzt. Jetzt spricht Curtius einmal wieder das Verlangen aus, daß der Staat den in Einzelanläufen sich zersplitternden und erschöpfenden Kräften einen festen Rückhalt gebe, namentlich durch ein archäologisches Institut in Athen, dem die Erforschung der gesammten Hinterlassenschaft der klassischen Zeiten im Umfange des einst griechischen und römischen Orients in gleicher Weise zur Aufgabe gestellt würde, wie dem in zweiundvierzigjährigem Bestehen bewährten preußischen Institute für archäologische Korrespondenz in Rom.

Daß der Wunsch nach einer solchen Anstalt in Athen, wo mit der dort bestehenden französischen Schule längst nicht Alles gethan ist, seit Jahren schon oft geäußert und noch mehr gehegt als geäußert ist, muß dem Fürworte, das Curtius abermals einlegt, nur schwereres Gewicht geben. Daß er in früher Anregung der Anschauungen an den Orten, wo Hülfe noththut, und mit aller Wärme es aussprach, kann dem Worte nur stärkere Ueberzeugungskraft geben. Daß er es in einem gewählten Kreise von Männern der deutschen Hauptstadt, die durch ihren Verein bezeugen, daß sie wissen, was uns das Alterthum und seine Erforschung werth ist, aussprechen konnte, in Gegenwart des Fürsten, an dessen Verständniß für die Sache, wie auch, so sollte man glauben, an dessen persönlicher Geneigtheit kein Zweifel ist, so wenig an Mitteln und Macht jetzt Zweifel sein kann, das Alles erscheint uns als ein so seltenes Zusammentreffen günstiger Umstände, daß wir uns der Hoffnung hingeben, es stehe uns eine dauernde Förderung der Erforschung griechischer Kunst und überhaupt griechischen Alterthums in der Gründung eines archäologischen Instituts in Athen, eine erhebliche Förderung in der Unternehmung größerer, mit kombinirten Kräften geführter Untersuchungen nahe bevor.

Die gebildete Welt kann sich diesen Glückwunsch sagen und gesagt sein lassen, ein Archäolog macht sich nur zum Sprecher, dem begreiflicherweise es am nächsten zu Herzen und am leichtesten von Herzen geht. C.

Korrespondenzen.

Karlsruhe, Ende Januar 1872.

✗ Das Jahr 1872 hat uns in den hiesigen Kunstvereins-Ausstellungen verschiedene sehr beachtenswerthe Erscheinungen gebracht: zuerst mehrere vortreffliche Bilder, meist kleinen Umfangs, von Gude, dann einige Arbeiten von seinen Schülern Nielsen, Sinding, Hesse. Etwas später machten zwei Bildnisse von Füßli Aufsehen, der sich seit wenigen Jahren hier niedergelassen hat: die lebensgroßen Kniestücke eines hiesigen Diplomaten und seiner Gemahlin. Eine glänzende koloristische Fähigkeit vereinigte sich hier mit einer kühnen Breite des Vortrags, welche außerordentliche Wirkung übte, das Charakteristische der Persönlichkeit war mit sicherem Blick erfaßt, die Stoffmalerei keck und virtuos. Wir geben unter beiden dem männlichen Porträt noch den Vorzug. Füßli war hier schon vordem mit vorzüglichen Leistungen der Bildnißmalerei aufgetreten; diese beiden Gemälde aber übertreffen das Frühere. Bei ihrer Gediegenheit ist keine Gefahr vorhanden, daß sich die Bravour des Machwerks, so groß sie auch sein mag, einseitig vordränge. Er hat sich diesmal als einen der ersten Porträtmaler bewährt, welche jetzt in Deutschland thätig sind.

Seit wenigen Tagen endlich ist ein großes Gemälde ausgestellt, das Aufsehen macht: „Vor dem Pantheon" von W. Riefstahl. Der Künstler, seit drei Jahren in Karlsruhe und seit zwei Jahren Professor an der Kunstschule, hatte bisher am Orte selbst nur kleinere Gemälde ausgestellt, weil nur solche neben dem großen Werke entstanden waren, das er im Frühling des Jahres 1870 angefangen aus Rom mitgebracht hatte. Seine Stoffe hatte sich Riefstahl, sobald er aufhörte, ausschließlich Landschaftsmaler zu sein, bisher vorzugsweise aus Tyrol, aus dem Bregenzer Wald, aus der Gegend des Bodensees geholt, und zur Aufgabe hatte er sich gesetzt, Land und Leute zu malen, jenes nicht blos als Hintergrund, diese nicht blos als Staffage, sondern beide einander gleichwerthig, die Menschen im Zusammenleben mit der Scenerie, der sie angehören, mit der sie verwachsen sind. Zu der gleichen Aufgabe lockte ihn nun auch Italien, sobald er es betreten hatte. Wir blicken auf eine der Stellen, an welchen der Puls des heutigen italienischen Lebens am vollsten schlägt, die großartige Vergangenheit am entschiedensten mitspricht: es ist die Piazza della Rotonda in Rom. Links und rechts ragen die hohen Mauern der umgebenden Häuser auf, als Abschluß des Platzes steigt die kolossale, düstre Masse des Pantheon empor, ernst und feierlich; nur ein Stück von der Obermauer des Rundbaues und eins der Thürmchen von Bernini sind seitwärts von einem warmen Abendstrahl beleuchtet. Auf diesem Platze nun entfaltet sich ein Stück jenes Treibens, wie man es täglich in Rom erblicken kann, das aber trotzdem malerisch und großartig erscheint, als ob es etwas ganz Außerordentliches wäre. Eine Procession kommt des Weges, von der Gegend der Santa Maria sopra Minerva her, zieht an der Säulenhalle von Agrippa's mächtigem Tempel vorüber und nähert sich dem Vordergrunde. Es ist eine Bruderschaft in langen weißen Kutten, deren Kapuzen das Gesicht verhüllen; wie sie mit ihren Kerzen einherschreiten, wirken sie auch am hellen Tage geister=

haft; eine Schaar von Kapuzinermönchen mit Priester und Chorknaben zieht ihnen betend voraus, ein Bube läuft daneben her und sucht das tropfende Wachs der geweihten Kerze aufzufangen. Während rechts die bunte Menge durch den Leichenzug ganz an die Häuser zurückgedrängt wird, erblicken wir links, dem Auge näher, eine reiche, mannigfaltige Volksgruppe, versammelt um den großen marmornen Springbrunnen, welcher seit Clemens des Elften Zeit die Spitze eines Obelisken trägt. Stolz stehen und lehnen da die Landleute und Campagnolen in ihrer malerischen, wenn auch abgerissenen Tracht. Ein Mädchen holt Wasser im kupfernen Kessel, ein Schuster sitzt mitten unter dem Gewühle in klassischer Ruhe bei seiner Arbeit, während ein Alter im grauen Filzhut prüfend den fertigen Schuh betrachtet. Ein Mann mit kurzem grauem Haar liegt malerisch auf den Stufen hingegossen, neben ihm sitzt ein Weib, in ein rothes Tuch gehüllt, an ihren Gemüsekörben, umgeben von mehreren Kindern, unter denen namentlich ein strickendes kleines Mädchen mit weißem Kopftuch ganz unvergleichlich im Bilde steht. Eine andere Gruppe von Frauen, die eine mit einem Säugling an der Brust, sitzt dem Zuge näher und blickt nach ihm hin, während ein zur Seite liegender Knabe seine Orange verzehrt. Diese Gruppen aus dem römischen Volke, in ihrer täglichen Beschäftigung oder in lässiger Ruhe, kümmern sich nicht sonderlich um das, was neben ihnen vorgeht, nur ruhig und gleichgiltig heften sich manche Blicke an den vorüberschreitenden Zug, der für diese Menschen nichts Ungewöhnliches ist.

Es war das Ziel des Künstlers, das römische Leben nicht in einer außerordentlichen Situation, sondern so wie es ist, wie man es auf Schritt und Tritt vor sich sehen kann, zu schildern. Kein pikantes, absichtliches Motiv verbindet diese Gestalten, sondern ernst, schlicht, unbelauscht stehen sie vor uns da. Mit sicherem Blick sind alle Individualitäten festgehalten, alle aus dem Leben gegriffen, in Zügen und Charakter ebenso wahr und energisch dargestellt wie in ihrem malerischen Kostüm. Italien ist selten so wahr und so schlagend wie in diesem Gemälde wiedergegeben worden. Wir wüßten eigentlich nur noch Einen zu nennen, der dies Land mit seinen Menschen in gleicher Treue malt: Oswald Achenbach. Aber die Technik der beiden Künstler ist eine ganz verschiedene; statt der kühnen Leichtigkeit der Pinselführung des Düsseldorfer Meisters, statt des genial Skizzirenden, das auf die Wirkung im Großen und Ganzen hinstrebt, geht Riefstahl von der gediegensten Ausführung, der eingehenden Vollendung des Einzelnen aus. Er führt das Architektonische dieser Scenerie wie ein Architekturmaler von Fach aus; der Granit der Säulen, der Marmor des Brunnens sind in vollendeter Wahrheit gegeben, der unvergleichlich tiefe dunkle Ton dieser imposanten Gebäudemassen ist getroffen. Die gleiche Gediegenheit und eingehende Durchführung zeigen nun auch die Figuren, die in kräftigen Lokaltönen gehalten sind; es kostete große Anstrengung, sie neben einer so wuchtigen und so ausgebildeten Architektur zur vollen Geltung zu bringen, aber der Künstler hat dies trotzdem erreicht und hat es bei aller Durchbildung im Einzelnen zu großartiger malerischer Gesammtwirkung gebracht. Riefstahl hat mit diesem Bilde eine neue Bahn betreten, hat sich aber auch bei der Bewältigung dieses Stoffes ganz in seinem Elemente bewegt.

Kunstliteratur

E. Herdtle, Flächen-Verzierungen des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1869. Cohen & Risch. Fol. Abth. I.

Diese Publikation steht im engsten Zusammenhange mit den in unsern Tagen in Deutschland, wie in andern Ländern, thätigen Bestrebungen zur Verbesserung des im Verhältniß zu dem Fortschritt auf andern Gebieten wesentlich zurückgebliebenen Kunstgewerbes. Als ein wesentliches Mittel hierzu ist das Studium mustergiltiger älterer Werke der Art allgemein anerkannt. Doch soll der moderne Fabrikant nicht sklavisch nachahmen, was man in alter Zeit für andere Bedürfnisse gefertigt, sondern er soll daraus den Geist erkennen, in welchem diese vortrefflichen, stilistisch richtigen und deßhalb über die Mode erhabenen Gegenstände geschaffen worden sind und im Sinne der Alten neue Werke für unsere heutigen Zwecke und Bedürfnisse schaffen. Damit ist freilich nicht gesagt, daß in vielen Fällen nicht auch alte Gegenstände oder deren getreue Kopien ohne Weiteres für unsere heutigen Interessen brauchbar sind.

Abgesehen von allem Nutzen für die abstrakte Wissenschaft sind auch in solchem Sinne gute Publikationen mustergiltiger Werke alter Zeit stets willkommen. Besonders werthvoll aber sind Flächenornamente, weil das Verständniß für das Wesen desselben in neuerer Zeit bei einem großen Theil von Künstlern und Handwerkern ganz verloren gegangen zu sein scheint.

Zu dieser Art von Ornamenten gehören auch diejenigen Muster, welche Prof. E. Herdtle in Stuttgart in dem oben bezeichneten, sehr splendid ausgestatteten großen Foliobande auf 24, mit vollstem Verständniß charakteristisch gezeichneten, lithographirten Tafeln dargestellt hat. Es sind Muster von Fußbodenfliesen, von Essenwein (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1868 Nr. 3, wo ebenfalls ähnliche Muster publicirt sind) sehr passend Multiplikations-Ornamente genannt, weil stets mehre, 4 resp. 16 gleiche Fliesen für Herstellung des ganzen Musters nothwendig sind, welche erst in der neuesten Zeit die gebührende Beachtung gefunden haben und in die Technik wieder eingeführt sind. Sie bestehen zum großen Theil aus geometrischen Figuren. Doch sind stilisirte Pflanzen- und Thierformen nicht ausgeschlossen.

Die in der vorliegenden ersten Abtheilung dargestellten Muster stammen ohne Ausnahme aus dem Kloster Bebenhausen, wo sie bei Gelegenheit einer baulichen Veränderung aufgefunden sind und gehören, nach der Bestimmung des Verfassers, der Zeit vom dreizehnten bis zum fünfzehnten Jahrhundert an. Weßhalb dieselben

sämmtlich in natürlicher Größe gezeichnet sind, wodurch dieses für Schulen wie für Fabrikanten gleich brauchbare und nützliche Werk unhandlich geworden und unnöthiger Weise sehr vertheuert worden ist, kann Referent nicht einsehen.

Das auf Veranlassung der kgl. Württembergischen Zentral-Stelle für Gewerbe und Handel herausgegebene Werk führt den allgemeinen Titel „Flächen-Verzierungen". Wie weit dasselbe auf diesem sehr großen Gebiete — man denke nur an die überaus zahlreichen Muster für Weberei u. s. w. — ausgedehnt werden soll, ist aus der Vorrede nicht zu entnehmen. **R. Bergau.**

Schlesiens Kunstleben im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Verfaßt im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste in Breslau als Festgeschenk für dessen Mitglieder von Dr. Alwin Schultz rc. Mit sechs autographirten Tafeln. Breslau, 1870.

Erst seit etwa sechzehn Jahren hat eine konsequente, in streng wissenschaftlichem Geiste durchgeführte Erforschung der Denkmäler und Kunstwerke von Schlesien begonnen. Die ersten entscheidenden Schritte geschahen durch die Arbeiten des Dr. Hermann Luchs, der zugleich die Anregung zu einer Vereinigung der gleichgesinnten Freunde heimischer Kunst und dadurch zu der Gründung und der Pflege des Museums schlesischer Alterthümer gegeben. Zu den jüngeren Kräften, welche diese Arbeiten in demselben Sinne weiter geführt, gehört vorzugsweise Alwin Schultz, der in zahlreichen Einzelpublikationen architektonischer und anderer Denkmäler, sowie in seiner urkundlichen Geschichte der Breslauer Malerinnung von gründlichen Studien Zeugniß abgelegt hat. In der vorliegenden kleinen Festschrift macht er einen dankenswerthen Versuch, auf Grund des bis jetzt von der Spezialforschung Ermittelten ein Gesammtbild der mittelalterlichen Kunstentwickelung in Schlesien zu geben, das, so gedrängt die Form ist, doch eine ausreichende Uebersicht gewährt. Die Monumente aus der romanischen Zeit sind in Schlesien spärlich gesät. Der bedeutendste Rest dieses Stils in Breslau, das prächtige Portal der Vincentius-Abtei, jetzt in der Magdalenenkirche eingemauert, gehört auch wohl erst dem dreizehnten Jahrhundert an. Dann aber tritt schon ziemlich früh die Gothik auf, zuerst in dem 1244 begonnenen Chorbau des Breslauer Domes. Bei den frühesten Denkmälern in diesem Stil ist zwar die Mauermasse in Ziegeln gehalten, aber der Haustein ist dennoch in größerer Ausdehnung zur Anwendung gekommen. Hier findet man noch Feinheit und Reichthum in den Einzelformen. Dies mindert sich in der späteren Gothik, wo der Haustein in geringerem Maße und in schlechter Qualität verwendet wird, während man doch nur selten Formsteine verwendet; und so stehen die späteren Werke — vielleicht nur das schöne Rathhaus in Breslau abgerechnet — doch kaum mit den gleichzeitigen Leistungen im übrigen Deutschland auf gleicher Höhe. In der Baukunst findet kein Einfluß von Böhmen her statt, wohl aber ist er gelegentlich in Werken der Plastik und der Malerei nachzuweisen. Die beigegebenen Illustrationen zeigen einen kleinen, aus vier Flügeln bestehenden Altar aus der Clarenkirche und verschiedene Proben von Miniaturen aus Handschriften, unter denen zwei spätromanische Initialen besonders schön sind. A. W.

Kunstunterricht.

Fachschule für Porzellan-Manufaktur. Die Gründung einer solchen Fachschule, vor einiger Zeit von der Direktion des österreichischen Museums bei dem böhmischen Landesschulrathe angeregt, ist kürzlich von der Handelskammer in Eger beschlossen worden. Als Sitz dieser Special-Zeichenschule wurde die Stadt Elbogen — der Mittelpunkt des österreichischen Porzellan-Industrie-Bezirks — in's Auge gefaßt. Eine solche Anstalt ist insbesondere seit der Aufhebung der k. k. Aerarial-Porzellan-Manufaktur in Wien, welche, wenn sie, statt sie aus übel angebrachten Ersparungsrücksichten aufzuheben, in eine Musteranstalt für Porcellan-Fabrikation umgewandelt worden wäre, für die Entwicklung dieses Industriezweiges sehr Bedeutendes hätte leisten können, eine unbestreitbare Nothwendigkeit geworden. Nach den gefaßten Beschlüssen soll mit dem Zeichenunterricht der Bürgerschule ein Fortbildungskurs im Zeichnen und Modelliren, berechnet für die Arbeiter der Porzellan-Industrie, und eine Sammlung von Porzellanwaaren der Gegenwart und Vergangenheit aus dem In- und Auslande mit erläuternden Vorträgen über die Fehler und Vorzüge dieser Erzeugnisse verbunden werden. Die Kosten der Anstalt sollen von den betheiligten Industriekreisen aufgebracht und Subventionen von Seiten des k. k. Handelsministeriums und der Gemeinde Elbogen geleistet werden.

Preisbewerbungen.

Michael Beer'sche Stiftung. Der diesjährige Preis der Michael Beer'schen Stiftung für Maler und Bildhauer jüdischer Religion ist für Geschichtsmalerei ausgesetzt. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes bleibt dem eigenen Ermessen des Konkurrenten überlassen. Die Bilder müssen ganze Figuren enthalten, aus denen akademische Studien ersichtlich sind, in Oel ausgeführt sein, und in der Höhe nicht unter 3 Fuß, in der Breite nicht unter $2^1/_3$ bis $2^1/_2$ Fuß betragen. Der Termin für die Ablieferung der Bilder an die königl. Akademie zu Berlin ist auf den 11. Juli d. J. festgesetzt, und es haben nach den Bestimmungen des Statuts die Konkurrenten gleichzeitig einzusenden: 1) Eine in Oelfarben ausgeführte Skizze, darstellend: Joseph von seinen Brüdern verkauft. 1. Buch Mosis, Kapitel 37. 2) Mehrere Studien nach der Natur, sowie Kompositions-Skizzen eigener Erfindung, welche zur Beurtheilung des bisherigen Studienganges des Konkurrenten dienen können. — Die diesjährige Konkurrenz um den Michael Beer'schen Preis zweiter Stiftung, zu welcher Bewerber aller Konfessionen zuzulassen sind, ist für Bildhauer bestimmt. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes bleibt dem eigenen Ermessen des Konkurrenten überlassen, die Komposition kann in einem runden Werk oder einem Relief, in Gruppen oder in einzelnen Figuren bestehen, nur müssen dieselben ganze Figuren enthalten, und zwar für runde Werke nicht unter 3 Fuß, das Relief aber soll in der Höhe nicht unter $2^1/_2$ und in der Breite nicht unter 3 Fuß messen. Es haben außerdem die Konkurrenten gleichzeitig einzusenden: 1) Eine in Relief modellirte Skizze darstellend: Thetis bringt dem Achill die Waffen, Ilias XIX. 2) Einige Studien nach der Natur, welche zur Beurtheilung des bisherigen Studienganges des Konkurrenten dienen können. Der Termin für die Ablieferung der konkurrirenden Arbeiten an die königl. Akademie zu Berlin ist auf Donnerstag, den 11. Juli d. J. festgesetzt.

Personalnachrichten.

Wiener Akademie. Der Kaiser von Oesterreich hat dem Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien Josef Ritter von Führich bei dem Anlasse seines Uebertrittes in den bleibenden Ruhestand in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Kunst das Komthurkreuz des Franz-Josef-Ordens verliehen und den Professoren an derselben Akademie Franz Bauer und Peter Johann Nepomuk Geiger bei dem gleichen Anlasse den Ausdruck der Allerhöchsten vollen Zufriedenheit mit ihrer vieljährigen, verdienstlichen Thätigkeit im Lehramt bekannt gegeben. Ferner hat der Kaiser die von dem Rathe der Akademie der bildenden Künste in Wien vollzogene neuerliche Wahl des Hofrathes Philipp Freih. Draexler v. Carin, des Direktors des Münz- und Antikenkabinets Dr. Eduard Freiherrn von Sacken, des Oberbaurathes,

Professors Heinrich Ritter v. Ferstel und der Bildhauer Vincenz Pilz und Josef Gasser zu akademischen Räthen bestätigt.

B. **Professor August Wittig** hat nach mehrmonatlicher angestrengter Arbeit in Carrara seine große Marmorgruppe „Hagar und Ismael" für das Nationalmuseum in Berlin vollendet und ist kürzlich wieder in Düsseldorf eingetroffen.

B. **Professor Oswald Achenbach** ist von längerem Aufenthalt in Italien nach Düsseldorf zurückgekehrt und hat jüngst als erste Frucht seiner zahlreichen neuen Studien eine große Landschaft: „Motiv von Sorrent in Abendbeleuchtung" bei Herrn E. Schulte ausgestellt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

♯ **Wiener Künstlerhaus.** Das Hauptinteresse der Wiener Kunstwelt ist jetzt der Ausstellung der Galerie Gsell zugewendet, welche zum Zwecke der Versteigerung zwei Säle, drei Kabinete und den Stiegenraum des Künstlerhauses bezogen hat, und auf die unsere Zeitschrift demnächst ausführlich zu sprechen kommt. In den übrigen Räumen, welche den wechselnden Ausstellungen reservirt sind, macht gegenwärtig Paul Meyerheim's „Schafschur" das meiste Aufsehen. Der interessante Stoff ist in einer Fülle charakteristischen Details höchst lebendig auseinandergelegt. In erster Linie ist das Arrangement der Scenerie zu loben, das nicht ohne eine gewisse Architektonik, aber doch scheinbar ganz ungekünstelt und zufällig, und deßhalb so anziehend ist. Der Beschauer sieht sich in einen Bauernhof hineinversetzt, in welchem Alt und Jung mit der Wollernte beschäftigt ist. In einem Thorweg, der die Mitte des Bildes einnimmt, sitzen rechts und links in Reihen geordnet die mit der Schafschur beschäftigten Weiber am Boden; weiter nach rechts sieht man im Stall die noch nicht geschorenen Thiere, links ziehen traurig und frierend die geschorenen ab. Auch die Zeichnung des Einzelnen ist scharf und markig. Weniger glücklich ist der Künstler diesmal in der Beherrschung von Licht und Farbe gewesen. Das Halbsonnenlicht, in welchem der Vordergrund gehalten ist, hat im Landschaftlichen mehr Klarheit als in den Figuren, deren tiefe undurchsichtige Schatten damit nicht übereinstimmen. Z. B. der Bauer in der Mitte — eine in der Bewegung ungemein charakteristische Figur — wird durch die schwarzen Tinten im Gesicht völlig bedeutungslos. Eine köstliche Episode ist die Gruppe links mit dem Bauernjungen, der die geschorenen Schafe in den Stall treibt. Die malerisch wirksamste Figur ist die am Boden sitzende Bäuerin rechts. Das Bild ist um den enormen Preis von 14,000 Fl. feil. — Ueber das neue Bild von Gysis: „Napoleon gefangen" wird von München aus (s. unten) eingehend berichtet. Es ist ein lebensvolles, fein gezeichnetes Bild mit einem seltenen Reichthum charakteristischer Motive, aber in der Malerei leider etwas verblasen und flüchtig. Wohl die schönste Stelle im Bilde dürfte der Alte mit der goldenen Brille sein, der mit innigem Behagen die eben erhaltene Botschaft von Sedan liest. — Einen energischen Gegensatz gegen die Malweise des ebengenannten Künstlers bildet H. v. Angeli's männlicher Studienkopf (bejahrter Herr in schwarzem Rock und Barett, mit rother Weste), der in Holbein'scher Art höchst sorgfältig in tiefen, leuchtenden Farben herausmodellirt ist: ein neuer Beweis für die außerordentliche Begabung dieses liebenswürdigen Künstlers. — Ueber die sonstigen Figurenbilder der Ausstellung trägt meines Erachtens Pettenkofen's kleines Bildchen: „Ungarischer Markt" den Sieg davon. Lebendig in der Zeichnung, breit und klar in der Farbe, vereinigt es die bekannten Vorzüge in den Arbeiten dieses Künstlers. — Ihm anzureihen ist Geselschap's „Samstag Abend", ein poesievoll gedachtes und fleißig durchgeführtes Bild. Das gelbliche Lampenlicht giebt dem Ganzen einen warmen und zugleich saftigen Lokalton, der auch im Helldunkel fein zur Geltung gebracht ist. — Nicht gar glücklich in der Farbe ist diesmal — wie in einem vor einigen Wochen ausgestellten großen Bilde — Koller mit seinen „Kühen im Nebel auf der Alpe." Bei aller Strenge und Charakteristik in der Zeichnung läßt das Bild kalt durch die vorwiegend grauen Töne, besonders in der Landschaft. Bei Defregger's „überraschten Wilddieben" mangelt diesmal das packende dramatische Element, welches sonst einen Hauptvorzug dieses genialen Künstlers ausmacht. Romako hat eine „Ristori als Phaedra" ausgestellt, ebenso trocken und reizlos in der Farbe wie mißlungen in der Zeichnung. Unter diesem Gewande steckt keine Phaedra. In desselben Künstlers „Mädchen aus dem Sabinergebirge" ist die Verirrung nicht so stark. Der Kopf und die Büste sind plastisch modellirt, die Bewegung der ganzen Figur ist graziös — nur schade, daß dieses Modell im Zimmer gemalt und dann in eine sonnige Landschaft versetzt ist und dadurch eine peinliche Dissonanz hervorruft. Dabei ist das Baum- und Blätterwerk in ziemlich ungezügelter Dekorationsmanier behandelt. Am gelungensten ist der Truthahn im Vordergrunde. Wertheimer's Porträts zeigen dessen Fortschritte in der Farbe, leider verbunden mit Rückschritten in der Zeichnung. Im Genre sind noch hübsche Bilder von Lossow und Loefftz zu erwähnen. Des letzteren „Mittagsruhe" ist nur in den Schattentönen zu grau gehalten. Aus dem Privatbesitz hatte sich ein treffliches Studienköpfchen von Knaus eingeschlichen, welches wohl einen besseren Platz im Ausstellungssaal verdient hätte, als es einnahm. Auch zwei ältere A. Achenbach's haben einen Banquiersalon verlassen und brilliren durch ihr saftiges Kolorit. Von den übrigen Landschaftern ist R. Ruß mit einem poesievollen Bildchen vertreten: „Partie aus Eisenerz"; ein reizendes Motiv; die Stimmung im Mittelgrunde vortrefflich, während der Vordergrund dem Beschauer die Ruhe, welche über den Hintergrund ausgegossen ist, bedeutend stört. Schampheleer's „Maas bei Dordrecht" und „Aus der Umgebung von Amsterdam" sind stimmungsvolle Bilder, die durch ihre Naturwahrheit anziehen. Ebenso trefflich sind die Landschaften und Städteansichten von Düker, Gentz und Perlo, namentlich des letzteren „Straße in Algier", ein Bildchen voll Kraft und Wirkung. Von den Wienern sind noch Barrone mit hübschen Motiven vom Attersee, Lafite, Holzer und Hoffmann mit ansprechenden Leistungen vertreten. — Aus letzter Zeit erwähne ich ferner Gierymski's „Juden, ihr Abendgebet verrichtend", ein mit seiner ernsten feierlichen Stimmung seltsam ergreifendes Bild; endlich die mit genialer Freiheit hingeschriebenen Oelskizzen des verstorbenen Feodor Dietz, darunter namentlich bedeutend: „Gustav Adolph's Leiche" und „Pferde in einem brennenden Walde", das erstere Bild (im Großen in der Karlsruher Galerie) von glücklichster dramatischer Komposition, das letztere ein wilder Naturlaut von stürmischer Gewalt.

Wiener Künstlergenossenschaft. Das von der Wiener Künstlergenossenschaft gewählte Komité, welches die Aufgabe hat, bei der im Jahre 1873 in Wien stattfindenden Weltausstellung das Arrangement der Werke derjenigen Künstler zu leiten, welche den im österreichischen Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern angehören, sowie für Wien und Niederösterreich die Jury zu bilden, der sich zu unterziehen auch allen anderen Künstlern Oesterreichs freisteht, hat sich konstituirt. Zum Vorstande wurde der jeweilige Vorstand der Genossenschaft, zum Vorstand-Stellvertreter Herr Friedrich Schilcher, zum Schriftführer Herr Franz Pitner und zum Rechnungsführer Herr Karl Post gewählt; das Komité hat seine Arbeiten sofort begonnen.

Δ **Münchener Kunstverein.** Je weiter in München die Bilderfabrikation um sich greift und je mehr die Kunst für Viele, die sich Künstler nennen, zur bloßen Melkkuh wird, desto erfreulicher ist es, daß die Kunstvereinsbehörden den Muth gehabt haben, gegen diese unglückselige Richtung durch den Ankauf eines so bedeutenden Werkes wie Ludw. Thiersch's: „Christus am Teiche Bethesda" entschiedene Opposition zu machen. Leider sind mir im Augenblicke nur einige der letzteren Jahres-Berichte des Kunstvereins zur Hand, und ich bin deßhalb nicht in der Lage aktenmäßig nachzuweisen, wie viel Jahre verflossen, seit das letzte historische Gemälde vom Kunstverein angekauft wurde. Was aber den Ankaufspreis von 1200 Gulden betrifft, so glaube ich nicht zu irren, wenn ich annehme, daß derselbe seit dem Bestehen des Vereins noch nie erreicht wurde. Wir wollen nur hoffen, daß es dabei nicht sein Bewenden habe: die Reorganisation des Vereins giebt ja die Mittel an die Hand, auf dem einmal mit so glücklichem Erfolge betretenen Wege fortzuschreiten. — Ich hätte über die Wochenausstellungen des Kunstvereins Manches nachzuholen, muß mich indeß aus verschiedenen Gründen kürzer fassen, als ich selber wünschte. Das größte Aufsehen erregte das Bild von Gysis: „Napoleon gefangen!" Der Stoff erklärt sich aus der Bezeichnung zur Genüge von selbst und konnte kaum glücklicher gegriffen werden. Fassen wir zuvörderst das Terrain in's Auge, in welches der Künstler den Ausbruch des Volksjubels verlegte, so sehen wir uns in

einem Gäßchen der Art, wie sie der treffliche Spitzweg liebt. In diesem Gäßchen hat nun Gysis eine ziemliche Anzahl der verschiedenartigsten Persönlichkeiten zusammengestellt, von denen jede in ihrer Art trefflich charakterisirt erscheint. Gleichwohl will es mich dünken, als wenn trotz blauweißen Fahnen und hellblauen Uniformen, welche auf München oder doch auf Bayern hinweisen, das bayerische Element in den einzelnen Personen nirgends zum energischen Ausdruck käme. Gysis ist ein Grieche von Geburt, und es wäre wohl möglich, daß ihm die charakteristischen Momente deßhalb leichter entgingen, als dies vielleicht bei einem eingeborenen Künstler der Fall gewesen wäre. Fast jede seiner Figuren fesselt übrigens das Interesse des Beschauers, so namentlich der Invalide an der Krücke, die junge Offizierswittwe mit dem Kinde, welche vor dem Juden in ihre Behausung zu entfliehen sucht, — ein besonders glücklich erfundenes Motiv — der schwäbische Bauer im Dreispitz und weißen Leinenkittel, die Gruppe der Handwerker, welche sich neugierig zusammen drängen 2c. Das Bild besitzt so entschiedene und zahlreiche Vorzüge, daß man nicht wohl umhin kann, der Wahrheit auch nach einer anderen Seite die Ehre zu geben. Es läßt sich nämlich nicht läugnen, daß sich die einzelnen Figuren fast gar nicht von einander ablösen; in einer gewissen Entfernung machen dieselben den Eindruck, als ob jede derselben aus Papier geschnitten und sie dann neben einander geklebt wären. — Die Fleischmann'sche Buchhandlung, welche schon seit einiger Zeit den hiesigen Kunsthändlern empfindliche Konkurrenz macht, brachte jüngst eine [illegible] von Karl Rottmann im Kunstverein zur Ausstellung und gab so den zahlreichen Verehrern des unsterblichen Künstlers Gelegenheit, sich an einem weniger bekannten Werke desselben zu erfreuen. Dasselbe gehört einer früheren Periode des Meisters an, in welcher er noch mit spitzerem Pinsel und dünnerer Farbe malte, auch noch weniger Werth auf brillante Wirkung legte. Von Hugo Kaufmann sahen wir einen [illegible] „Aufbruch zur Jagd" von großer Lebhaftigkeit der Komposition und ungewöhnlich feiner Farbe. C. Hartmann brachte ein überaus fein gestimmtes Bild „Im Herbst", und [illegible] durch „Alterthümler", welche von ihren [illegible] umgeben sich in ein gelehrtes Gespräch über eine [illegible] und bemalte Madonna vertieften. Eduard Schleich schickte eine „Partie bei Brannenburg", welche in einer Entfernung von zehn bis zwölf Schritten eine wunderbare Wirkung machte, während man näher tretend den Wunsch nicht unterdrücken konnte, es möchte der geniale Künstler sich die technische Durchbildung etwas mehr angelegen sein lassen. Ich weiß wohl, er glaubt die Stimmung zu zerstören, wenn er weiter ausführt, aber dagegen möchte zu erinnern sein, daß [illegible], Claude Lorrain u. A. in der Durchbildung viel weiter gingen, ohne an jener Klippe zu scheitern. Eine „Mondnacht bei [illegible]" von Kolander bewies neuerlich die seltene Meisterschaft des Künstlers in der Darstellung der [illegible] See. [illegible] brachte „Das Loisachthal bei [illegible]" mit bedeutendster Luft- und Lichtwirkung und durchweg [illegible] Haltung. Der Künstler beherrscht dies Gebiet mit der größten Sicherheit, gleichwohl möchte ihm der [illegible] Rath ertheilt sein, sich von diesem Gefühle der Sicherheit nicht über die Grenze des [illegible] hinüberziehen zu lassen. Von tiefster Stimmung war Hellrath's „Landschaft am frühen Morgen". Es liegt ein unendlicher Reiz in diesem eben erwachenden Dämmerlicht, in dem uns die bekannten Formen geheimnißvoll entgegentreten. Zu unseren lieben Gästen zählt A. Liezenmayer, diesmal durch die Scene: „Faust und Gretchen vor der Kirche" ehrenvoll vertreten. Der Künstler ging bekanntlich aus der Schule Piloty's hervor, theilt seine Vorliebe für starke Betonung des Materials. Doch geht dieselbe bei ihm nicht soweit, wie bei manchem seiner Kollegen, die ihr höchstes Ziel darin sehen, ihren Vorrath von Gewänderstoffen zu verwerthen. Sein Gretchen ist [illegible] sein empfunden und anmuthig zum Ausdruck gebracht. [illegible] brachte eines seiner idealen weiblichen Bildnisse, in denen sich große plastische Wirkung mit feinem Sinn für die Schönheiten des Kolorits verbindet. Jos. Brandt's „Polnische Lager aus dem siebzehnten Jahrhundert" zählt zu den besten Arbeiten dieses reichbegabten Künstlers. Man weiß nicht, soll man die überaus lebendige Komposition, die sichere Zeichnung oder die brillante Farbe am meisten bewundern. Was das Gebiet der Plastik anlangt, so ist vor Allem Ungerer's „Leda" zu nennen. Ungerer gehört zu den entschiedenen Naturalisten, und so dürfen wir denn auch nicht erwarten, daß er uns in seiner Leda eine jener erhabenen, aber zumeist etwas kühlen Gestalten vorführt, welche wir als Muster klassischer Schönheit zu betrachten gewohnt sind. Seine Leda ist ein liebliches junges Mädchen, das sich lachend mit dem zudringlichen Schwane balgt und in dessen Adern heißes Blut pulsirt. Ungerer versteht es meisterhaft, den Marmor zu behandeln: das ist nicht mehr Stein, das ist Fleisch, das weich und elastisch dem Drucke des Fingers nachgiebt. Wer möchte dieser Richtung der Kunst Angesichts einer solchen Leistung ihre Berechtigung absprechen? Nebenbei sind wir den Vereinsbehörden für den Ankauf des trefflichen Werkes zu großem Danke verpflichtet. Auch Schwabe liebt es, nackte Mädchen darzustellen, aber seine Tendenz ist eine durchweg moderne. Diese Formen haben einen anderen Zweck als den, durch die plastische Schönheit ihrer Erscheinung das Auge zu erfreuen, sie scheinen die Sinne zu reizen bestimmt. Vollkommen verunglückt ist Schwabe's in modernstes Kostüm gesteckte Gruppe „Ich liebe dich", die haarscharf an die Karrikatur streift. Heinrich Natter brachte einige Büsten, welche durch geistvolle Auffassung, edle und einfache Darstellung und freie Technik ansprachen. Von Kupferstichen sind Barfus' „Mozart" nach Schwoerer, ein treffliches Seitenstück zu dem von der Hand desselben wackeren Künstlers gestochenen und vor zwei Jahren im Bruckmann'schen Verlage erschienenen Blatte „Beethoven", dann Geyer's „Begegnung auf dem See" nach Ramberg, Bankel's „Postomnibus" nach Watter und Schultheiß' „Luther als Kurrendschüler im Hause Cotta" zu nennen. Letzteres Blatt scheint zum Kunstvereinsgeschenke bestimmt.

Vermischte Nachrichten.

B. **Michael Munkacsy** hat vor seiner Abreise von Düsseldorf nach Paris, die Mitte Januar erfolgt ist, ein Genrebild vollendet, welches im Gegensatz zu seinen bisherigen Werken, die ergreifende Motive von drastischer Wirkung aus dem Volksleben seiner Heimath Ungarn behandelten, eine gemüthliche Familienscene zur Anschauung bringt. Wir befinden uns in einem Bauernhause und sehen einige Kinder, die bereit sind, zur Schule zu gehen. Sie umstehen verlangend die Mutter, welche von einem Brode große Stücke schneidet, um ihnen dieselben für den, vielleicht weiten Weg mitzugeben. Drei andere, nahezu vollendete kleinere Bilder gleich harmlosen Inhalts will der Künstler in Paris beendigen, wo er auch ein großes Gemälde zu beginnen gedenkt, dessen Gegenstand seiner Individualität besonders zusagen dürfte. Dasselbe soll einen Transport von verhaftetem Gesindel darstellen, der im Mondschein durch eine Stadt geführt wird. Nach der bereits entworfenen Skizze verspricht das Bild höchst wirkungsvoll zu werden.

F. **Ein Album hessischer Künstler.** Dem von Kassel scheidenden, nach Straßburg versetzten Oberpräsidenten Möller wurde zu Weihnachten als Erinnerungsgabe ein Album überreicht, an welchem sich die hervorragendsten hessischen Künstler theils als Geschenkgeber, theils als Beauftragte betheiligten. In sinniger Weise wurden die historisch und künstlerisch bedeutenden, sowie die dem Scheidenden besonders lieb gewordenen Gegenden des Hessenlandes zur Darstellung gewählt. Auch Andreas Achenbach, welcher in Kassel geboren ist, ließ es sich nicht nehmen, eine Aquarellskizze zu senden. Wir können unter den 60 Blättern des Albums nur die bedeutendsten Leistungen hervorheben. Professor Bromeis lieferte Ansichten aus der Umgebung Kassels, Prof. Müller interessante Punkte an der Fulda und das Innere eines Dorfes im Schmalkaldischen. Die alte Frankenburger Taufkapelle war von Eggena, die Stiftskirche von Herzfeld von Klenke gezeichnet. Eine wundervolle schaumburgische Landschaft lieferte Kröner (zur Zeit in Düsseldorf). Direktor C. Hausmann hatte außer einer Ansicht der Altstadt von Hanau durch die Darstellung der vom Schnee halbvergrabenen Barbarossaburg in Gelnhausen ein sehr stimmungsvolles Bild geliefert. Hervorzuheben sind noch die Namen Cornizelius, Engelhardt, Faust, Handwerk, Hassenpflug Heinsdorf, Makeldey, Merzler, Nietzky, Osterwald, Stiegel, v. Wille 2c. Das Titelblatt war von Merkel geistreich [illegible] und vortrefflich ausgeführt. Das sehr würdig ausgestattete Geschenk war kurze Zeit in Kassel ausgestellt und hat in allen Kreisen großen Beifall gefunden.

F. **Als nachahmungswerthes Beispiel** für Kunstindustrielle heben wir hervor, daß Herr E. G. Zimmermann, welcher in Hanau a/M. eine sehr bedeutende Bronzewaarenfabrik und Eisengießerei besitzt, die Namen der erfindenden und mitwirkenden Zeichner und Modelleure neben seinem Fabrikstempel einprägen läßt. Herr Zimmermann gehört, nebenbei bemerkt, zu den unter der kurhessischen Regierung möglichst chikanirten Personen, weil er dem Wunsche des Kurfürsten, die Fabrik als Zierde der Residenz nach Kassel zu verlegen, keine Folge leistete.

△ **München**, 20. Januar. Unser trefflicher Bildhauer Ant. Heß hat in den letzten Tagen die vier zum Schmuck des neuen Rathhauses bestimmten Kolossalfiguren: Gewerbfleiß, Häuslichkeit, Bürgermuth und Wohlthätigkeit abgeliefert und dieselben werden demnächst an ihrem Bestimmungsorte aufgestellt werden. In sinniger Weise brachte der feinfühlende Künstler in diesen Gestalten nicht blos die genannten hervorragendsten Bürgertugenden, welche die ewig junge Kraft des Staates, den Reichthum, die Abwehr feindlicher Kräfte und die Fürsorge für Schwache und Hilflose repräsentiren, sondern auch die aus dem Elternpaare, einem Sohne und einer Tochter bestehenden Familie zur Darstellung. Der Bau des Rathhauses selbst nähert sich rasch seiner Vollendung.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 77.

Die Ausstellung österr. Kunstgewerbe. V. Bronze. VI. Medailleure und Graveure. VII. Plastik in Elfenbein. VIII. Rahmen für Bilder und Spiegel. — Die internationale Ausstellung zu London im Jahre 1871. — Ueber Museen für Plastik.

Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit. 1871. Nr. 12.

Grabstein Wilhelm's III. von Rechberg in der Stiftskirche zu Ellwangen. (Mit Abbild.).

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Januar — Februar.

Die Matthäuskirche in Murau. Von Johann Gradt. (Mit 10 Holzschnitten und einer Tafel). — Ueber ein Grabdenkmal des St. Stephansdomes in Wien. Von Albert Ilg. — Die Pfarrkirche „ad St. Joannem decollatum" in Zeben. Von Professor v. Myskovsky. (Mit 5 Holzschn.). — Kelchfund im Prager Dome. Von F. J. Benesch. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. Fortsetzung. (Mit 26 Holzschnitten). — Ueber einige kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von K. Fronner. (Mit 3 Holzschnitten). — Zur Geschichte der deutschen Malerei. Von Dr. Messmer. — Ueber einige Fliesse in der Sammlung der Bautheile und Bau-Materialien des germanischen Museums. Von A. Essenwein. (Mit 3 Holzschnitten). — Dr. F. Reber's Kunstgeschichte des Alterhums. Von Dr. J. A. Messmer. — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. K. Lind. (Mit 45 Holzschnitten) — Aus Grätz. — Zur Kunde der St. Stephanskirche in Wien.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 2.

Album de 1871, dix eau-fortes inédites. — A propos des gravures de Calamatta. — Bibliographie: Les architectes de Bruges. — La belle Melusine.

Allgemeine deutsche Kunstzeitung. Nr. 8.

Die Ausstellung im Künstlerhause. Von B. Goldscheider. — Berliner Briefe. II. — Aus Rom. — Münchener Brief.

Berichte vom Kunstmarkt.

△ **Album moderner Münchener Künstler in Photographien von Franz Hanfstaengl.** Diese interessante Sammlung von Photographien nach neuesten Werken von Münchener Künstlern hat die Zahl von fünfzig Blättern bereits überschritten und wird demnächst wieder um acht vermehrt werden. Dieselbe wird dem Kunstfreunde in hohem Grade willkommen sein, weil sie ihm in gefälliger Auswahl mit das Beste vorführt, was in den letzten vier Jahren in München geschaffen worden. Die Blätter sind alle nach den Originalgemälden hergestellt und mit vielem Verständniß gerade nur so viel retouchirt, wie nöthig war, um die Mängel der Technik zu decken.

W. **Die büßende Magdalena,** gemalt von Marcantonio Franceschini, gestochen von E. Büchel. Carl Eduard Büchel, der bereits durch einen Stich nach einem Dresdener Gemälde, der Madonna mit der opfernden Venetianerin nach Tizian, rühmlich bekannt ist, hat in der Wahl des obigen Bildes für seinen in der Schule Steinla's gebildeten Grabstichel einen glücklichen Wurf gethan, um so mehr, als das Bild, mit Ausnahme des mittelmäßigen Payne'schen Stahlstiches, noch nicht durch den Stich reproducirt ist. Es ist ihm auch der malerische Totaleffekt des Originals, das, nebenbei gesagt, die Figuren in Naturgröße giebt, vollkommen gelungen; der Fleischton, die Extremitäten, das Helldunkel sind vortrefflich wiedergegeben. Nur wünschten wir das Dunkel im Gewande der nach oben weisenden Frau, sowie die Augen der Magdalena bestimmter gezeichnet (ersteres ist eine unmotivirte Schattenmasse), sowie auch die Verkürzung der linken Hand besser modellirt, da die Hand zu dick erscheint. Der jugendliche Künstler möge diesen Wink freundlich annehmen und bei seinen ferneren Arbeiten auch jeder Nebensache gleiche Sorge angedeihen lassen.

W. **Ansicht von Hohenschwangau. — Ansicht von Landshut.** Nach Aquarellen in Farben gesetzt von J. Rigal, Oelfarbendruck von Max Kuhn. München, G. Niderle. Der Oelfarbendruck hat sich heutzutage ein bedeutendes Absatzgebiet auf dem Kunstmarkt erobert. Obwohl dem Künstler durch das maschinenmäßige Behandeln der Farbenplatten, besonders wo es sich um feine Uebergangstöne oder um scharfe Charakterisirung des Vordergrundes handelt, noch immer große Schwierigkeiten begegnen, so ist der Oelfarbendruck, künstlerisch ausgeführt, doch so zu sagen ein Surrogat des Oelgemäldes bei solchen Kunstfreunden geworden, denen es ihre Mittel nicht erlauben, sich gute Originale zu verschaffen und die vor mittelmäßigen zurückschrecken. Die obigen zwei neu erschienenen Blätter, welche zwei der lieblichsten Ansichten aus Süddeutschland getreu wiedergeben, verdienen wegen ihrer fleißigen Nachahmung der Aquarelltechnik Anerkennung.

Pariser Kunstauktionen. Ende Februar kommt im Hôtel Drouot eine reiche Sammlung von Gemälden moderner Meister aus dem Nachlaß des verstorbenen Paturle zur Versteigerung. Auch die berühmte Sammlung der Gebrüder Pereire, theils aus Werken moderner französischer Meister, theils aus niederländischen Gemälden bestehend, soll demnächst unter den Hammer kommen.

Inserate.

57) **Fr. Eibner in München.** Ansicht einer Strasse von Regensburg, im Hintergrunde der Dom. Bez. 52 × 32. Kapital-Aquarelle. 150 fl.
58) **A. Eversen.** Ansicht einer gothischen Kirche. 21 × 18. Aquarelle. 10 fl.
59) **B. Genelli.** Potiphar und der keusche Joseph. 42 × 51. Vorzüglich aquarellirte Bleistiftz. 175 fl.
60) **F. Kirchner.** Ansicht von S. Tomaso; Genua 1861. Bez. 42 × 52. Aquarellirte Bleistiftz. 80 fl.
61) **Herm. Kauffmann.** „Der Holzweg." Waldpartie mit Holzwagen. Bez. 20 × 16. Reizend ausgef. Federz. 50 fl.
62) **J. W. Laquy.** Wirthsstube mit spielenden Bauern. Bez. 12 × 9. Aquarelle. 6 fl.
63) **S. Mazzola.** Eine Kirchenprocession in Mailand. Bez. 16 × 12. Sehr schöne Aquarelle. 36 fl.
64) **A. Mödinger.** Ein alter Thurm mit Brücke an einem Fluss. Bez. 17 × 26. Aquarelle. 6 fl.
65) **D. Monten.** Ein russischer Soldat in ganzer Figur. 16 × 23. Bleistiftz. 2 fl.
66) — Ein Ulane mit Pferd in einem Stall; bez. 1836. 17 × 25. Oelskizze. 6 fl.
67) **P. Mouton.** Portal der Kathedrale von Rouen, mit Staffage. Bez. 40 × 27. Vorzügliche Aquarelle. 60 fl.
68) **A. Muttenthaler.** Heimkehrender Ritter. 46 × 32. Aquarelle. 14 fl.
69) — Ein italienischer Hirt. Bez. 47 × 36. Getuschte Bleistiftz. 10 fl.
70) — Das Dresdener Sängerfest. 22 × 24. Getuschte Federz. 4 fl.
71) **P. G. van Os.** Ein [illegible]; bez. 1817. — 23 × 37. Vorzügl. Tusche. 18 fl.
72) **F. J. Pfeiffer.** Landschaft mit Bauernhof. Bez. 37 × 47. Tusche. 10 fl.
73) **J. G. Perlberger.** Zwirn, Knieriem u. Leim in der Schenke (Lumpacivagabundus). Bez. 29 × 22. Aquarelle. 8 fl.
74) **C. Rapp.** „Am Kirchhof." Bez. 26 × 18. Aquarelle. 18 fl.
75) **C. v. Rottmann.** Baumstudie. 48 × 42. Federz. 6 fl.
76) — Landschaftliche Studie mit Bäumen. 56 × 67. Federz. 12 fl.
77) **Aug. Schleich.** Ein Fuchs. 23 × 29. Oelskizze. 2 fl.
78) **M. Schouman.** Marine mit Segelbarken. 17 × 22. Aquarelle. 12 fl.
79) **J. Schnorr von Carolsfeld.** Hagen hört die Prophezeiung der Meerweiber. 29 × 56. Superbe Bleistiftz. zu dem bekannten Gemälde im Nibelungensaal der hiesigen Residenz. 150 fl.
80) **L. v. Schwanthaler.** Ein Wappenschild mit einem Knappen, der ein Pferd führt. 19 × 16. Bleistiftz. 6 fl.
81) — Ein Wappen mit Steinbock u. drei Jagdhörnern. 25 × 17. Federz. 6 fl.
82) **M. v. Schwind.** 24 Bl. Studien und Entwürfe aus verschiedenen Epochen u. zu verschiedenen Darstellungen, wie z. B. zu Amor u. Psyche, zu Paris Urtheil, zum Nibelungenliede, zur Gründung des Freiburger Domes, zu Zwingli's Abschied, zu den sieben Raben etc. Verschiedene Grösse. Tusch-, Bleistift-, Federz. u. Aquarellen. 350 fl.
83) **R. Thon.** „Der Tod kennt den Weg." Bez. 20 × 14. Bleistiftz. 10 fl.
84) **M. Veit.** Ein Zecher an einem Büffet. Bez. 12 × 15. Bleistiftz. 4 fl.
85) **H. Vernet.** Genovefa in der Wildniss. Bez. 14 × 11. Tuschz. 7 fl.
86) **H. Voltz.** Eine Dachauerin im Sonntagstaat. Bez. 29 × 22. Aquarelle. 12 fl.
87) **Friedr. Voltz.** Eine Kuhheerde bei zwei grossen Eichen. Bez. 15 × 24. Bleistiftz. 70 fl.
88) **A. Wagner in Dresden.** Waldausgang mit Holzleserin. Bez. 20 × 29. Aquarelle. 7 fl.
89) **C. Wiesner.** Landschaft mit Ruine. Bez. 18 × 25. Aquarelle. 4 fl.

Nr. 10 der Kunst-Chronik wird Freitag den 23. Februar ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang. | Nr. 10.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

23. Februar | 1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Amerikanische Kunstanstalten.

Es ist nun schon geraume Zeit her, seitdem ich den Lesern der „Zeitschrift" zum letzten Male über amerikanische Kunstzustände berichtete, und ich muß mir die lange Pause fast als Unrecht anrechnen (wie dünkelhaft das auch klingen mag), denn es hat sich in der zwischenliegenden Periode gar Manches zugetragen, was diejenigen, die sich für die Kunst und ihre Pflege interessiren, mit Freude erfüllen kann.

Zuerst Einiges über die schon früher erwähnte Museumsangelegenheit.

In New-York ging, wie man sich erinnern wird, die Anregung zu dieser Sache von dem „Union League Club" aus. Im Club selbst aber war der erste Anstoß von unserem Landsmanne, dem Landschafter Albert Bierstadt, und von dem Pariser Banquier Bowles, einem Amerikaner, gegeben worden. Diese Herren hatten von Paris aus einen Brief an den Präsidenten des Clubs gerichtet, worin sie auf die Nothwendigkeit eines Kunstmuseums für Amerika hinwiesen, und die unmittelbare Folge dieses Briefes war eine Versammlung, welche am 23. November 1869 im Theater des Clubs unter dem Präsidium des Dichters William Cullen Bryant abgehalten wurde. Der Erfolg, welchen diese Versammlung hatte, bewies zur Evidenz, daß der Boden für das neue Unternehmen längst bereitet war, denn sonst würde die Kraft des Anstoßes sich wohl rasch wieder verloren haben. Bald darauf, am 31. Januar 1870, organisirte sich das „General Committee of the Metropolitan Museum of Art" mit Herrn John Taylor Johnston als Präsidenten, weitere Versammlungen wurden abgehalten, eine Subscriptionsliste wurde in Umlauf gesetzt, welche bald eine Summe von 10,000, zwei von 5000, fünf von 2500, mehrere von 2000, sechzig von 1000 Dollars aufzuweisen hatte, so daß im August vorigen Jahres 250,000 Dollars gezeichnet waren, und schon am 5. April 1871 hatte die Legislatur des Staates New-York ein Gesetz passirt, kraft dessen die Stadt New-York autorisirt ist, Obligationen bis zum Betrage von 1,000,000 Dollars auszugeben, behufs Errichtung zweier Gebäude im Central-Park, deren eines das Kunst-Museum, das andere ein naturhistorisches Museum beherbergen soll. Von der faktischen Inangriffnahme dieser Gebäude hat zwar bis jetzt noch nichts verlautet, dagegen haben sich aber neuerdings zwei reiche Bürger, Herr Wm. J. Blodgett und Herr John Taylor Johnston den Dank ihrer Mitbürger dadurch verdient, daß sie, unter Beirath des Herrn Etienne Le Roy in Brüssel, auf ihre eigene Verantwortlichkeit hin, eine werthvolle Sammlung alter Gemälde in Europa für das Museum angekauft und nach Amerika gebracht haben. Diese Sammlung zählt 175 Nummern, meist der holländischen und vlämischen Schule angehörend, und wird von europäischen Kennern als vortrefflich geschildert, wie das unter anderem aus einem Artikel der „Revue des Deux Mondes" hervorgeht. Um sie einstweilen unterbringen zu können, hat man in der fünften Avenue, einer der schönsten Straßen New-Yorks, ein Gebäude gemiethet, in dessen Räumen die Bilder eben ihre Stelle erhalten. Außerdem haben sich die Behörden des Museums in Kensington erboten, dem neuen Institut Abgüsse ihrer sämmtlichen Skulpturen u. s. w. zum Kostenpreise zu liefern.

Während sich so dieses Unternehmen immer kräftiger Bahn bricht, ist aber daneben noch eine zweite, ähnliche Bewegung im Gange, die jedoch, wie versichert wird, ob-

gleich selbstständig, keineswegs mit der anderen kollidiren soll. Schon vor mehreren Jahren nämlich hatte der nunmehr verstorbene Herr Henry Keep beschlossen, einen Theil seines Vermögens der Errichtung einer Kunstgalerie zu weihen. Was bis jetzt im Interesse dieser Bewegung geschehen ist, ist nun freilich ganz absonderlicher Art, denn so weit verlautet, beschränkt es sich darauf, daß der Thiermaler Wm. H. Beard beauftragt wurde, Zeichnungen zu den Zugängen und Portalen des beabsichtigten Kunsttempels zu machen. Dieser Aufgabe hat er sich auch, und wie es scheint, zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber erledigt. Ein Artikel in „Scribner's Monthly" (August-Heft letzten Jahres) giebt dem größeren Publikum nähere Aufschlüsse über diese Entwürfe, durch Wort sowohl als Bild, und diesem Artikel ist die folgende Beschreibung entnommen.

Herr Beard nimmt an, daß einer der Zugänge zum Museum ein unterirdischer sein werde, eine Annahme, die allerdings wohl, in Folge der Besonderheiten des in Aussicht genommenen Terrains, verwirklicht werden wird. Zu beiden Seiten dieses Zuganges stehen kolossale Steinfiguren, die Unwissenheit und der Aberglaube, abschreckend und häßlich, indem sie den Weg der ästhetischen Entwicklung versperren. Nachdem man diese drohenden Gestalten passirt hat, kommt man in einen unregelmäßig aus dem Felsen gehauenen Korridor, in dessen dunklen Gängen, als Symbole der rohen Anfänge der Kunst, die Formen gigantischer Bestien den Wanderer schrecken. Den ganzen Weg entlang sind Figuren angebracht, welche die Schwierigkeiten verbildlichen sollen, denen der Lernende die Spitze zu bieten hat, ehe er zum wahren Genuß und Verständniß des Schönen durchdringen kann. In der Entfernung sieht man ein erleuchtetes Vorzimmer, in welchem am Fuße einer Treppe ein wohlwollender Alter sitzt, vielleicht der Orts-Genius, umgeben von Bruchstücken alten Kriegsgeräthes. Darüber, auf einer Erhöhung, liegt ein nackter Jüngling, der auf den Alten herabschaut, dessen Bedeutung aber unklar bleibt, und auf den Felsen an seiner Seite lauern und hocken fremdartige Thiere. Jetzt steht der Wanderer an den Thoren der Kunst. Die gewundene Treppe hinter dem Alten führt auf eine erhöhte Galerie, auf welcher eine Anzahl von Statuen angebracht sind, wohl die Abbilder berühmter Männer neuerer Zeit. Eine Steintafel trägt die Namen der Gründer des Museums, und darunter liegt die Zeit, in Schlaf versunken — eine zarte Andeutung, daß man sich durch eine Lappalie von 1000 Dollars zu ewigem Ruhme verhelfen könne. Von diesem Raume zweigen verschiedene Gänge ab. Der eine, von urweltlichen Thierriesen bewacht, führt hinaus in's Freie, ein anderer leitet über mehrere Treppenabsätze nach dem eigentlichen Museum.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

△ **Victor Müller.** † Am 21. Dezember 1871 verschied nach kurzem aber schwerem Leiden einer der bedeutendsten jüngeren Künstler der Gegenwart. Sein Verlust trifft nicht bloß München, wo er in den letzten Jahren sich niedergelassen, sondern die gesammte deutsche Kunst schwer. Er war einer der entschiedensten Gegner der sich leider seit einiger Zeit breitmachenden Bilderfabrikation, welche gerade München mit größeren Gefahren bedroht, als man sich zugestehen will, zugleich aber eines der bedeutendsten Talente, welches sich gegen die letzten Reste der alten akademischen Kunst in Opposition setzte.

Victor Müller war im Jahre 1829 als der Sohn eines wohlhabenden und angesehenen Arztes in Frankfurt am Main geboren. Dem hochgebildeten Tone seiner Familie entsprechend erwarb er sich an den höheren Lehranstalten seiner Vaterstadt und, schon frühzeitig dem eigenen Wissensdrange nachgebend, eine umfassende wissenschaftliche Bildung und besuchte, nachdem er das Gymnasium verlassen, das Städel'sche Kunstinstitut. Bald aber erkannte er das Ungenügende der dort zu erwerbenden Kenntnisse und verließ deshalb Deutschland, um zunächst in Antwerpen seinem Bedürfnisse nach koloristischer Entwickelung Befriedigung zu verschaffen.

Es war im Jahre 1849, da er sich als Schüler der Antwerpener Akademie einschreiben ließ; doch lag der Schwerpunkt seines Strebens weniger in ihr als im freien Vereine mit gleichgesinnten Freunden. Der hohle Naturalismus, dem die jungen Künstler in Belgien allerorten begegneten, konnte ihr tieferes Wesen nicht befriedigen, und so kam es, daß die ganze junge deutsche Malerkolonie nach Paris hinüberwanderte. Sein Aufenthalt dort, wo er im freundschaftlichen Verkehre mit Wilhelm Lindenschmit, Henneberg, Gustav und Louis Spangenberg, Hausmann, Knaus, Feuerbach, Max Heß und anderen Gleichgesinnten seinen Studien oblag, war für ihn ein höchst gewinnreicher. Er lebte bis 1858 mit nur wenigen und kurzen Unterbrechungen in der Weltstadt und zwar theils in Couture's Atelier, theils, namentlich später, selbständig einige seiner phantastischen, von hoher Begabung zeugenden Erstlingsbilder malend.

Dahin gehört insbesondere seine Komposition: „Der Mensch im Schoße der Nacht vom Schlafe mit Geigenspiel zur Ruhe gewiegt", in welcher der junge, nach dem Höchsten strebende Künstler seinen Figuren volle Lebensgröße gab und bereits in Anordnung wie in Farbe seine Eigenthümlichkeit entwickelte.

In München und man kann wohl sagen in Deutschland wurde Victor Müller erst durch seine gleichfalls in Lebensgröße gemalte „Waldnymphe" bekannt, welche er zur internationalen Ausstellung des Jahres 1863 gesendet hatte. Das Bild schwebte erst längere Zeit in Gefahr, in derselben gar nicht zugelassen zu werden und wurde dann so hoch gehängt, daß von einer Würdigung seiner koloristischen Vorzüge kaum die Rede sein konnte. Die landläufige Kritik verfuhr mit dem mitten im Walde liegenden, üppig vollen Mädchen nicht viel glimpflicher als die Ausstellungskommission. In Berlin wurden zwar Müller's „Waldnymphe" wie sein „Adonis" in der akademischen Ausstellung sehr ungünstig aufgehängt, nämlich jene in der sogenannten Todtenkammer, wo sie gar kein Licht hatte, dieser dagegen in einem schlecht beleuchteten Saal

dem Fenster gegenüber, wo das Mondscheinbild zu allem Ueberflusse von der Mittagssonne beschienen ward, während verschiedene Fabrikarbeiten im Portraitfache die schönsten Plätze in den besten Sälen einnahmen. Dafür aber erkannte manche gewichtige Stimme ohne Rückhalt an, daß die „Waldnymphe", wenigstens was Malerei anlange, ein Meisterwerk ersten Ranges sei.

Victor Müller lebte bis zu seiner Uebersiedelung nach München im Jahre 1864 in Frankfurt in größter Zurückgezogenheit. Aus jener Zeit stammt auch ein leider unvollendet gebliebenes großes Gemälde, das in malerischer Hinsicht ganz außerordentliche Vorzüge zeigt. Der Künstler nannte es den „bestraften Ehebruch". Der Mann, nackt und mit der Todeswunde in der Brust, halb aus dem Bette auf den Boden geglitten, die Frau, ebenfalls nackt, sich in die Kissen bergend. Es ist ein Bild nicht bloß von großer malerischer, sondern auch von tiefsittlicher Wirkung. Außerdem entstanden in Frankfurt noch ein großes Deckengemälde, „die Musen und Grazien", „Hero und Leander", eine Anzahl von Bildnissen u. s. w.

Auch in München lebte der Künstler nur seiner Kunst und seinen Freunden, namentlich aber seit seiner vor drei Jahren erfolgten Vermählung ganz seiner Familie, welche sich bald um ein Töchterchen vermehrte. Waren seine cyklischen Gemälde aus dem Leben Hartmuth's von Kronenberg für das Bibliothekzimmer des gleichnamigen Schlosses nur Wenigen zugänglich gewesen, so wurde Victor Müller durch seinen „Hamlet auf dem Kirchhofe", den er auf die große internationale Kunstausstellung in München vom Jahre 1869 gegeben, in desto weiteren Kreisen bekannt.

Victor Müller wurde von Vielen als ein halber Franzose betrachtet, weil er in Paris die Augen offen gehalten und Gutes vom Schlechten zu unterscheiden gelernt hatte. Wer aber seinen Hamlet sah und ihn dann noch einen Franzosen schilt, der hat keinen Begriff von Müller's Künstlernatur. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß keiner unsrer ersten Tragöden des Prinzen innerstes Wesen richtiger erfaßt und sicherer gezeichnet hat als Victor Müller. Der uns hier gegönnte Raum gestattet nicht, seine Auffassung bis in's Einzelne zu verfolgen; es mag deshalb die Andeutung genügen, daß Victor Müller in seinem Hamlet besonders den Prinzen betonte, den das an seinem Vater verübte Verbrechen aus dem wohligen Behagen eines sorgenlosen Lebens emporriß, um ihm, dem Denker, den Rachestahl in die Hand zu drücken. Die große blutige Aufgabe tritt überwältigend an den Jüngling heran, der sich dadurch auf das peinlichste berührt fühlt und zu ihrer Lösung nur durch seines hingemordeten Vaters persönliches Eingreifen getrieben wird. In Wittenberg lebte es sich so lustig, und nun dieses entsetzliche Hereinragen der Geisterwelt in ein bisher so sonniges Dasein! Müller wählte den Moment, in welchem Hamlet am Grabe Yorik's sitzend und dessen Schädel lässig in der Hand haltend auf den herannahenden Leichenzug Ophelia's aufmerksam wird und sich demselben unwillig zuwendet. Naht doch eine neue Qual! Nach des Dichters Worten zeigt des Prinzen Gestalt etwas Vornehmes und Behäbiges zugleich, in Antlitz, Haltung und Kleidung. In der Farbe ist, dem ideellen Stoffe entsprechend, etwas Geisterhaftes, Geheimnißvolles, Grauenerweckendes. Dabei ist die Landschaft mit ihrem fahlen Grau, welches kaum die Grenze von Meer und Himmel unterscheiden läßt, zu seinen handelnden Personen (denn auch Horatio und der Todtengräber fehlen nicht) in einer Weise in Beziehung gesetzt, daß sie ihrerseits ebenso beim Ausdrucke des Gedankens mitspricht. Nicht minder bedeutend, ja vielleicht noch bedeutender ist die koloristische Wirkung der „zwei Mohren", eines Bildes, oder richtiger gesagt, einer Studie, deren hoher Werth namentlich auch darin liegt, daß sie sich ganz unbefangen gibt. Etwas später als der „Hamlet" entstand dessen Seitenstück „Ophelia am Bache". Man thut dem Künstler wohl nicht Unrecht, wenn man diese Arbeit, welche in der Erscheinung der Heldin nicht ohne einen Anflug von Geziertheit ist, um ein namhaftes tiefer stellt als den „Hamlet". Müller hatte seinen Shakspeare mit einer Ausdauer und mit einem Fond von eigenem Geiste studirt, die beim Gespräche über den unsterblichen Briten wahrhaft überraschten, aber eigenthümlicher Weise that er gerade bei der Darstellung jenes Charakters, über den er so geistvoll zu sprechen wußte, wenigstens nach meiner individuellen Meinung einen entschiedenen Fehlgriff.

Ein Mann, der mit solcher Gewissenhaftigkeit zu Werke geht, wie V. Müller, muß unter allen Umständen langsamer schaffen, als die Welt in seinem und ihrem Interesse wünschen mag. So kam es denn, daß die größeren Arbeiten Müller's nur in verhältnißmäßig größeren Zwischenräumen auf einander folgten. Sein letztes Bild: „Romeo und Julia", von dem erst kürzlich die Rede war, ist ein in Bezug auf Farbe geradezu wunderbares Werk, voll Adel des Gedankens, voll von tiefer und doch milder Farbenglut. Müller steckte sich das schwerste Ziel, welches ein Kunstwerk zu erstreben vermag, indem er durch Zeichnung und Farbe gemeinsam und zugleich zu charakterisiren versuchte, nicht in der Getrenntheit beider Momente, so daß er etwa einer blos formellen Charakterisirung nur äußerlich eine feine Tönung hinzufügte, oder umgekehrt, wie z. B. Hans Makart, einer feinen Tonstimmung im Allgemeinen einige mehr oder minder verständliche Gestalten unterlegte, sondern in der Weise, daß sich der ideelle Gedanke in beiden Momenten der Darstellung, d. h. in Zeichnung und Farbe, verständlich ausspricht, so daß diese sich völlig in Harmonie zu einander befinden. Daß Müller dieses Ziel mit vollem Bewußtsein anstrebte, das zeigen alle seine Arbeiten, wenn es auch selbstverständlich ist, daß er demselben nicht in jeder derselben gleich nahe kam. Obwohl ein grundsätzlicher und, man darf wohl hinzufügen, ein geistreicher Gegner der alten Weise, schätzte V. Müller den Gedanken viel zu hoch, um ihm nicht trotzdem den Ehrenplatz einzuräumen, und das mit Recht, denn ohne ihn kann es kein wahres Kunstwerk geben. Aber sobald es dann galt, diesem Gedanken sichtbaren Ausdruck zu geben, da bemühte er sich vor Allem, die Außenwelt nicht durch die Brille akademischer Konvenienz, nicht mit dem durch vorgefaßte Meinungen verbildeten Auge zu sehen, sondern mit jener natürlichen Unbefangenheit, welche von Handwerksregeln nichts weiß. Es war sein Streben, den ganz individuellen Charakter der Natur ebenso unmittelbar wiederzugeben. Darum vermied er bei aller Gedankenfülle das Gesuchte und setzte seine Handlung mit der größten Einfachheit in Scene, hütete sich aber dabei vor dem Anscheine, als sei seine Anordnung eine bloß zufällige und ganz kunstlose. Uebrigens enthielt sich

B. Müller, der mit einem so hervorragenden Farbensinne begabt war, daß er unbedingt unter die bedeutendsten Koloristen eingereiht werden muß, gleichwohl aller üblichen Kunstgriffe des Kolorits und jeglichen Haschens nach wohlfeilen Effekten: er war ein Künstler in der schönsten Bedeutung des Wortes.

Kunstliteratur

Holbein and his time. By Dr. Alfred Woltmann. Translated by F. E. Bunnet. With sixty illustrations. London, Richard Bentley and Son. 1872.

Die englische Uebersetzung von Woltmann's Holbein ist in einem starken Bande in elegantester Ausstattung erschienen. Der Einband, welcher Gestalten und Motive aus Holbein's Werken in passender ornamentaler Verbindung zeigt, ist höchst geschmackvoll; in schönem Druck auf starkem, gelblichem Papier, mit den Holzschnitten der deutschen Ausgabe, macht das Ganze einen so stattlichen Eindruck, daß es den Vergleich mit Mr. Wornum's glänzend ausgestattetem Buche über Holbein nicht zu scheuen braucht. Beim Durchblättern wird man finden, daß der Verfasser seine Arbeit vor der Uebersetzung nicht unerheblichen Aenderungen und Durcharbeitungen unterzogen hat. Vielfach ist die Darstellung, namentlich in den früheren Abschnitten, gekürzt und zusammengedrängt, ergänzt, besser gruppirt. Es scheint aber, daß zwischen dieser Bearbeitung und der Vollendung sowie dem Druck der englischen Uebersetzung nicht unbeträchtliche Zeit verflossen ist. Die Resultate neuerer Forschungen, etwa seit dem Jahre 1870, also die neuesten archivalischen Ermittelungen von His-Heusler in Basel, dann Alles, was sich kürzlich hinsichtlich der Augsburger Inschrift, des Geburtsjahres, der angeblichen Jugendthätigkeit des Künstlers herausgestellt hat, finden wir nicht mehr berücksichtigt. Hierfür dürfen wir wohl den Autor selbst ebensowenig verantwortlich machen wie dafür, daß in der englischen Ausgabe das Verzeichniß der Werke ganz fortgelassen ist, das wohl den mühseligsten Theil der wissenschaftlichen Arbeit ausmachte, aber auch für die wahre Benutzung des Buches unumgänglich nöthig ist.

In der englischen Presse findet das Werk gute Aufnahme. Die Pall Mall Gazette vom 29. Januar sagt in einem ausführlichen Aufsatze über dasselbe: „Dr. Woltmann's Arbeit wird sich nicht nur den besonderen Bewunderern Holbein's empfehlen, sondern Allen, welche an der Kunst um ihrer selbst willen und als einem mächtigen Hebel der Civilisation und Bildung Interesse nehmen. Ein Gelehrter, ein scharfsinniger und vorurtheilsfreier Kritiker, ein beredter Schriftsteller hat hier das Seinige gethan. Fragen der Kunst sind mit Meisterschaft ohne Dogmatismus behandelt, und von dem bewundernswerthen Eingangskapitel bis zu dem, welches das Buch schließt, wird unser Interesse an Holbein und seiner Zeit immer im Steigen erhalten. Im Plane gleicht das Werk Hermann Grimm's Michelangelo, aber es übertrifft das letztere bei weitem in der Ausführung. Hier bleibt der Gegenstand selbst immer der Mittelpunkt des wahren Interesses, und politische und religiöse Fragen und Bewegungen sind nur in sofern berührt, als sie auf das Leben des Malers und auf die Kunst seiner Zeit Einfluß haben. Auch die Schauplätze von Holbein's Wirksamkeit sind mit künstlerischem Geschick skizzirt. Gleichzeitig sind gewisse Abschnitte für sich allein als werthvolle Essays lesenswerth; solch eine Abhandlung ist in den beiden Kapiteln über die Darstellungen des Todes in der Kunst und über Holbein's wohlbekannten „Todtentanz“ enthalten. Ja, es ist kein Kapitel in dem Buche, welches nicht sein eigenes und besonderes Interesse gewährte.“

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Künstlerstipendien. Aus dem Fonds für Künstlerstipendien, welchen das österreichische Ministerium für Kultus und Unterricht alljährlich zu vertheilen hat, sind heuer folgende bildende Künstler bedacht worden: der Maler Eduard Charlemont, der Bildhauer Karl Dworzak, die Malerin Olga v. Fialka, der Maler Johann Knöchl, die Malerin Theodora v. Hermannsthal, der Bildhauer Emanuel Pendl, die Architekten Hermann Riewel und Ludwig Wächtler.

Personalnachrichten.

B. **Professor W. Camphausen** in Düsseldorf hat vom deutschen Kaiser den Auftrag erhalten, dessen großes Reiterporträt in ähnlicher Weise auszuführen, wie er bereits die trefflichen Bilder des großen Kurfürsten und des alten Fritz gemalt. Zunächst wird der Künstler indessen eine frühere Bestellung des städtischen Museums in Köln erledigen, für welches er ebenfalls den Kaiser zu malen hat, wie er, von Bismarck und Moltke begleitet, in schnellem Trab über das Schlachtfeld sprengt.

B. **Professor August Wittig** in Düsseldorf ist von der königl. italienischen Akademie der schönen Künste in Carrara durch einstimmigen Beschluß des akademischen Senats in der Plenarsitzung vom 2. Januar zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Dr. Karl Stegmann wurde zum Direktor des neuen Gewerbemuseums in Nürnberg ernannt und ist bereits von Weimar dorthin übergesiedelt.

Professor Dr. Otto Benndorf in München erhielt einen Ruf an die Universität Prag für klassische Archäologie und wird demselben Folge leisten.

Professor Dr. Anton Springer übernimmt die Professur für Kunst- und Kulturgeschichte an der neuen Reichsuniversität Straßburg.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

:: **Oesterreichischer Kunstverein.** Seit dem Bestehen des Wiener Künstlerhauses konnte der Kunstverein unter den Tuchlauben, als strebsamer Konkurrent, seine Kassastücke nur von Außen her beziehen, da die meisten inländischen Künstler zur Genossenschaft gehören und dort exponiren. Ein besonderer Glücksstern scheint die Vereinsleitung im laufenden Jahre zu führen, denn sowohl im Januar wie noch mehr im Februar wußte sie in der That Hervorragendes heranzuziehen. Wir beginnen mit der Januar-Ausstellung und nennen gleich obenan den Venetianer Antonio Rotta. Seine vier Genrebilder gehörten zu dem Besten, was seit Langem in diesen Räumen gesehen wurde. Alle Vorzüge eines tüchtigen Genremalers finden wir in diesen Arbeiten wieder: strenge Zeichnung, charakteristische, naturwahre Auffassung, pikante Vorwürfe und vollendete Ausführung. Seine „schlechte Gesellschaft“ zählt überhaupt zu dem Gelungensten, was die neuere Genremalerei hervorgebracht hat. Den Ehrenplatz im Ausstellungslokale nahm aber Zimmermann's „Walpurgisnacht“ ein. Ein großartiges und schwungvoll gedachtes Motiv. Es muß aber dennoch unverhohlen ausgesprochen werden, daß sich der schätzbare Meister hier auf einem falschen Gebiete befindet. Diese Elemente, mit welchen Doré die Welt in Erstaunen und Schrecken zu versetzen verstand, sind nicht Jedem mit ihrer Wirkung dienstbar. Nicht in der Derbheit des Effektes liegt das Packende bei solchen Darstellungen, sondern in der Harmonie der aufgewendeten Mittel. Der Hauptfehler des Bildes ist die unglückliche Staffage. Wie anmuthig begegnete uns dagegen der Künstler in seinem zweiten Bilde: „Ave Maria bei Gesenzano“. Ein reizvolles Motiv, in goldne Abend-

stimmung gelegt. Eben so schön empfunden ist Preller's „Abend in der französischen Schweiz". Trauliche Kühle zieht über das ganze Bild, und nur in den Wipfeln malerischer Föhren glänzen die Reflexe des Abendrothes. Macini's „Römische Campagna" würde in kleinerer Ausführung noch besser wirken; die Linien fließen zu langathmig in diesen Dimensionen dahin. Der „Sonnentempel von Baalbek" von Fiedler wäre einheitlicher, wenn Hintergrund und Luft ruhiger gehalten wären. Sonnig und klar waren wieder Lojacono's „sicilianische Landschaften". So zugeschnitzt sie beim ersten Anblick erscheinen, ruht bei längerem Betrachten doch das Auge mit Behagen auf diesen ätherischen Gefilden. Fein empfunden und zart in der Zeichnung war Rettich's „Schaafherde am Ostseestrand". Franken's „armenische Landschaften" sind effektvolle Salonbilder. Von sonstigen Landschaften ist noch Puhlmann's schön komponirte „Sommerlandschaft" erwähnenswerth. — Von historischen Bildern waren O. Begas' „Friedrich der Große in der Schloßkapelle zu Charlottenburg" und Wohnlich's „Mongolenschlacht" ausgestellt. Beide Bilder sind Eigenthum des schlesischen Kunstvereins in Breslau. Ersteres — mehr Bildniß — ist in äußerst komplicirter Beleuchtung virtuos durchgeführt. Effektvoll komponirt und fleißig gezeichnet ist Wohnlich's Gemälde; in der Farbe wohl etwas nüchtern, aber einheitlich im Gesammtton. Schließlich sei noch Chiericio's „Maske" genannt, ein zart durchgeführtes Genrebildchen, welches schon im vergangenen Sommer die Besucher der Brera in Mailand angenehm überraschte. — War das Interesse der Kunstfreunde in der Januar-Ausstellung auf eine größere Anzahl guter Bilder vertheilt, so sollte dieses sich im Februar in einem „Zugbilde" koncentriren. Selten wurde in Wien ein Gemälde mit größerer Spannung erwartet, als Schlösser's „Venus Anadyomene". Hatte schon das Schicksal dieses Bildes in Berlin die Neugierigen wachgerufen, so wurde das kritische und nichtkritische Kunstpublikum Wiens noch mehr alarmirt durch die vorlaufenden Zeitungsnotizen, die, wie von einer herannahenden Primadonna, die wunderbarsten Familiengeheimnisse der Gefeierten in ihren Reklamen kolportirten. Nun, — der Kunstverein hat mit dem Auftreten der „Schaumgeborenen" ein brillantes Geschäft gemacht, die Säle sind täglich überfüllt; an einem Tage erreichte die Zahl der Besucher sogar die bisher noch nie dagewesene Ziffer von 6000. Es ist somit der Kasse des Vereins zu dieser Acquisition nur zu gratuliren; ebenso dem Künstler, welcher „am hiesigen Platze" sein Bild verkaufte. Zur Sache geben wir kurz folgendes Parere: Was die Gesammtkomposition des Bildes betrifft, so finden wir die Hauptgestalt mit den fliegenden Amorinen in der oberen Hälfte des Bildes ganz hübsch arrangirt, die Tritonen und Nereiden im Wasser aber, mit Ausnahme der Gruppe rechts im Mittelgrunde, mehr oder minder mißlungen. Daß der blasende Meergott (links) von seinem Kopfe nichts als die Haare dem Beschauer zeigt, ist im höchsten Grade unschön; die Nereide, welche er mit seiner Linken umarmt, ist zu absichtlich in den Rahmen komponirt und leidet an auffallenden Verzeichnungen. Die Hüftpartie rechts ist viel zu lang, der linke Oberschenkel zu kurz ꝛc. Dasselbe gilt von den unteren Partien ihres Genossen, welche gegenüber dem mächtigen, nicht übel modellirten Rücken viel zu klein gehalten sind. Der im Mittelgrunde auftauchende Triton, eine Gegen-Studie des schlafenden Faun, ist in anatomischer Beziehung das beste Stück im Bilde, leidet aber ebenfalls an Proportionsfehlern, so wenig man auch von ihm sieht. Die Hauptfigur ist anmuthig bewegt; die Hüftpartien sind aber wieder enorm gedehnt, der rechte Arm verzeichnet; dort, wo er sich vom Rumpfe trennt, fehlt geradezu ein Stück vom Latissimus dorsi; ebenso ergeht es links dem Deltoides. Die beiden Pectorales mit ihren drüsigen Theilen sind bei herabhängenden Armen gemalt — also unwahr im Verhältniß zur Attitude. Seciren wir aber die Göttin der Liebe nicht weiter, sie besitzt ja neben ihren Mängeln auch eine Tugend, nämlich die der Keuschheit! Die Keuschheit von Schlösser's Venus ist aber nicht die einer Venus von Milo oder die eines Gretchens: diese Schaumgeborene ist eine Eva vor dem Sündenfalle — keusch, ohne zu wissen, warum. Ihr Kopf, so schön er gezeichnet und so hübsch er gemalt ist, athmet keine Seele — ihr Blick keine Liebe; dem Beschauer mögen die hübschen Linien gefallen, so lange er sie betrachtet, aber im Umdrehen werden sie vergessen sein. Am lebendigsten in Zeichnung und Farbe sind noch die schon erwähnten Amorinen. Im Uebrigen wagt sich das Kolorit nicht weit über das akademische hinaus. Einzelne Partien sind zwar sehr klar gehalten; aber die Lokaltöne zu ausgeschnitten; der braune Triton, das grüne Meer, die graue Wolke ꝛc. stimmen recht hart zu einander. Lobend sei aber die Formmodulation erwähnt, klar und bestimmt verfließt die Anatomie im Relief, wenn auch nicht immer richtig. Verzeichnungen lassen sich immer eher abgewöhnen als das Zeichnen angewöhnen. Fehlt auch dem Ganzen der höhere Adel und der fein poetische Duft, welcher das Mythenbild begleiten soll, so wollen wir über den Künstler denn doch nicht geradezu den Stab brechen. Ein gutes Bild großen Stils zu schaffen ist eben nicht von heute auf morgen gelernt. — Mit wahrer Wehmuth traten wir im nebenanstoßenden Sale vor ein Werk Führich's. Beim Anblicke dieser herrlichen Komposition muß Jedermann bedauern, daß der Akademie dieser Meister als Lehrer genommen ist. Die Zeichnung, in Kreide ausgeführt, ist als Prämie für das Vereinsjahr 1873 bestimmt und behandelt im Anschluß an die Stelle des Ev. Lukas: „Dir selbst aber wird ein Schwert die Seele durchdringen" die Kreuztragung auf ganz originelle Weise. Wir unterlassen es, die tiefpoetische Darstellung eingehender zu beschreiben, da das Werk durch die Vervielfältigung ohnedies bald allen Kunstfreunden vorliegen wird: nur konstatiren wollen wir, daß auch diese letzte Arbeit des Meisters von seiner immer noch jugendlichen Schöpfungskraft glänzend Zeugniß giebt. — Unter den andern ausgestellten Bildern erhebt sich nur weniges über das Niveau des Gewöhnlichen. Marcke ist mit einem hübschen Thierstück vertreten, Pohle mit einer schön komponirten Hochgebirgelandschaft, Marak mit poesievollen Waldbildern. Bildnisse sind erwähnenswerth von Liezen-Mayer und Aigner.

Der Kunstverein für Böhmen veröffentlicht seinen Jahresbericht für 1870—71. Aus demselben ergiebt sich ein wesentlicher Aufschwung des durch den Verein vermittelten Kunstverkehrs gegen das Vorjahr. Angekauft wurden auf der Ausstellung 87 Kunstwerke im Gesammtbetrage von 27,500 Gulden, von denen etwa drei Viertel auf Privatankäufe fallen. Der Besuch der Ausstellung war sehr lebhaft, sodaß dieselbe einen Reinertrag von 1310 Gulden ergab, welche statutengemäß dem Unterstützungsfonds für bedürftige Akademiker zufallen. Der seit Jahren projektirte Bau eines eigenen Ausstellungsgebäudes ist nun festbeschlossene Sache und soll nach Erwerbung eines geeigneten Bauplatzes sofort in Angriff genommen werden.

Der Barmer Kunstverein hat auch im Jahre 1871 eine rege und erfolgreiche Wirksamkeit bekundet. Die Zahl der Besucher der Frühjahrs-Ausstellung war wesentlich größer als in früheren Jahren, sodaß über 1000 Thaler an Eintrittsgeldern eingingen. Angekauft wurden 46 Gemälde, 24 von Privaten, 22 für die Verlosung, im Gesammtbetrage von 13,329 Thalern.

Kunstverein in Brünn. In der mährischen Landeshauptstadt ist durch eine Anzahl bemittelter Kunstfreunde der erste Schritt zur Gründung eines Kunstvereins geschehen. An der Spitze der Agitation steht der Bürgermeister d'Elvert, welcher die Subskribentenliste mit der Summe von 2000 Fl. eröffnete.

Vermischte Nachrichten.

B. **Zum Düsseldorf-Münchener Galeriestreit.** Die früher in Düsseldorf befindliche kostbare Gemälde-Galerie wurde bekanntlich 1805 unter dem Vorwande, sie bei dem Herannahen der Franzosen in Sicherheit zu bringen, nach München übergeführt, wo sie, ungeachtet mehrerer Reklamationen der bergischen Stände und der Stadt Düsseldorf geblieben ist. Nach den Ereignissen von 1866 nahm sich die preußische Regierung der Sache an, und im Frieden mit Bayern wurde bestimmt, daß die juristische Fakultät einer deutschen Hochschule darüber entscheiden solle, ob die Galerie Eigenthum der ehemaligen bergischen Landesfürsten, oder ob sie Eigenthum des bergischen Landes sei, also ob sie in München verbleiben könne oder zurückgeschafft werden müsse. Von bayerischer wie von preußischer Seite wurde nun eine Menge Material zur Entscheidung dieser Rechtsfrage herbeizuschaffen gesucht, und bald schien Alles so weit gediehen zu sein, daß man zur Wahl der betreffenden Universität schreiten konnte, als, durch die hochherzige Haltung des Königs Ludwig II. während des letzten Kriegs veranlaßt, König Wilhelm im Januar v. J. auf alle etwa vorhandenen

interessantes Material zum Studium derselben und können bei Einkäufen oder Ertheilung von Aufträgen zur Orientirung benutzt werden.

Die Gemäldesammlung Hodshon in Amsterdam kommt daselbst Mitte April unter den Hammer. Dieselbe besteht aus 25 Stücken von Meistern der holländischen und flamändischen Schulen des 16. und 17. Jahrh., unter denen es an berühmten Namen, wie van Dyck, Steen, Dow, Hobbema, Potter, Ruisdael nicht mangelt. Der Katalog soll Anfang März ausgegeben und die Sammlung drei Tage vor der Versteigerung im Saale Arend zur Besichtigung ausgestellt werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auktions- und Lagerkataloge.

C. G. Boerner (früher Rud. Weigel) in Leipzig. Auktion 11. März. Mehrere Privatsammlungen ausgezeichneter Grabstichelblätter, z. Th. nach Raffael, meist vor der Schrift. Dabei ein kolorirtes Exemplar der Dekorationen Raffael's in den Loggien des Vatikans. 521 Nummern.

Kupferstiche und Farbendrucke.

Schwörer. Mozart. Ganze Figur an eine Vase gelehnt. Gest. von P. Barfuss. Gr. Fol. (Bildgr. 54½ u. 37½ Cent.) 4 Thlr. München, Fr. Bruckmann's Verlag.

Krause, F. Englische Küstenlandschaft mit Fischerboot. In lith. Oelfarbendruck von Storch & Kramer. Gr. qu.-Fol. (42 u. 57½ Cent. — Hannov. Kunstvereinsbl. für 1870/71) 5½ Thlr. Hannover, H. Oppermann.

Enhuber, K. von. Versäumte Essenszeit. (Zwei vom Angeln heimkehrende Knaben werden vom Vater mit dem Stock bedroht). Gest. von C. Preisel. Gr. qu.-Fol. (30½ u. 18½ Cent. — Münchener Kunstvereinsbl. für 1870). 4 Thlr.

Liezen-Mayer, Alex. Kaiserin Maria Theresia und das Kind der Bettlerin im Schlossgarten zu Schönbrunn (säugend). Gest. v. A. Schultheiss. Gr. qu.-Fol. (44½ u. 34 Cent. — Mannheimer Kunstvereinsbl. für 1871). 4 Thlr.

Inserate.

Heft 6 der Zeitschrift nebst Nr. 11 der Kunst-Chronik wird Freitag den 8. März ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

8. März



Nr. 11.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Amerikanische Kunstanstalten.

(Schluß.)

Nach dieser Beschreibung mag es der Leser versuchen, sich ein Bild von dem merkwürdigen Eindrucke zu machen, den diese krause Mischung von Symbolik und krassestem Naturalismus (denn von strengerer Stilisirung ist nirgends eine Spur) hervorbringt. Wenn man nach den in Holzschnitt mitgetheilten Proben urtheilen darf, so ist man fast gezwungen anzunehmen, der geniale Künstler habe seiner wohlbekannten humoristischen Neigung hier doch etwas gar zu freien Lauf gelassen, so z. B. an der einen Stelle, wo auf der einen Seite eine ganze Versammlung gräulicher Katzen einen Bären anzischt, der ihnen von der anderen, auf den Hintertatzen stehend, entgegen brummt.

In Boston ist die Museumsangelegenheit zwar nicht mit solchem Eklat betrieben worden, da sie aber, vor der Hand wenigstens, mit bescheideneren Ansprüchen auftritt, so ist die Realisirung der gesteckten Ziele in der nächsten Zukunft zu erwarten. Was zuerst die Aufbringung der Subskriptionen betrifft, so zeichnete sich Boston dadurch vortheilhaft vor New-York aus, daß man auf mehr demokratische Weise agirte. Denn während man sich in New-York hauptsächlich an die besitzenden Klassen gewandt zu haben scheint, appellirte man hier so viel als möglich an die Masse des Volkes und suchte dessen Interesse für die Sache zu wecken. Zwar fing auch hier die Subskriptionsliste mit einer Summe von 10,000 Dollars an, der nicht wenige andere namhafte Summen folgten, aber ein nicht geringer Theil der bis jetzt aufgebrachten 300,000 Dollars stammt aus den Taschen der weniger bemittelten Klassen. Die Rührigkeit, welche in dieser Beziehung entfaltet wurde, ist wirklich erstaunlich. Zu wiederholten Malen und an verschiedenen Orten veranstaltete die Museumsverwaltung, deren Präsident Herr William Gray ist, Versammlungen, in denen dazu bestellte Redner die Nothwendigkeit des Museums klar zu machen suchten, Subkomité's aus den verschiedensten Metiers wurden ernannt, welche es sich zur Aufgabe stellten, unter ihren Fachgenossen für die Sache zu wirken, die Arbeiter in den Fabriken wurden animirt, unter sich Sammlungen zu veranstalten, ein Konzert wurde zum Besten des Museums gegeben



Haupteingang des für Newyork projektirten Kunstmuseums.

u. dgl. m. Wenn man freilich dem Sinne der Reden, welche in den erwähnten Versammlungen gehalten wurden, trauen darf, so ist es vorerst die praktische Seite der Kunst, die von den meisten Freunden und Förderern der Angelegenheit betont und in's Auge gefaßt wird. Das Hauptgewicht wurde stets darauf gelegt, daß die amerikanische Industrie vornehmlich durch ihren mangelhaften Geschmack hinter der europäischen zurückstehe, und daß eine Anstalt, welche mustergiltige Typen aller Art in sich vereine und diese dem Arbeiter sowohl als dem Fabrikanten stets vor Augen halte, über diesen Uebelstand heben werde, mithin eine ganz bedeutende national-ökonomische Wichtigkeit besitze. Einige schwache Versuche, auch der christlichen Religion zukünftige Vortheile aus der Pflege der Kunst zu prophezeien, kamen neben dieser „matter-of-fact" Ansicht von der Sache kaum in Betracht. Also ist es in erster Linie eigentlich auf ein Gewerbemuseum abgesehen, und wenn man die Sache bei Lichte besieht, so muß man gestehen, daß dies der einzig richtige Weg zum Ziele ist. Denn der großen Masse des Volkes wird stets und überall (wie viel mehr aber noch hier) ein historisches Museum, welches sich nur mit der idealen Kunst befaßt, weiter nichts sein, als eine Sammlung von alten Kuriositäten, dagegen findet jeder Handwerker an einem schönen geschnitzten Möbel, an geschmackvoller Eisenarbeit, an einem prächtigen Einband u. dgl. m., irgend etwas Gefälliges oder Lernenswerthes, denn es ist einleuchtend, daß ein nützlicher Gegenstand desto besser, je schöner er ist. Man findet in dieser Auffassung zugleich die Fortwirkung der europäischen Bestrebungen, welche auf die erhöhte ästhetische Bildung der producirenden Klassen gerichtet sind. Wenn man aber auf diese Weise in erster Linie, wie recht und billig, den Interessen der Masse des Volkes Rechnung zu tragen sucht, so ist damit keineswegs gesagt, daß man die Interessen der Kunst an sich vernachlässigen werde. Doch scheint man auch darin praktischer als in New-York verfahren zu wollen, indem man vor der Hand von der Erwerbung alter Bilder absehen (es sei denn, daß sich außerordentliche Gelegenheit dazu biete), und sich einstweilen die Herstellung einer vollständigen Sammlung von Abgüssen der besten Werke der Skulptur zur Aufgabe gemacht hat.

Was die äußere Entwickelung der Angelegenheit anbelangt, so ist zu berichten, daß dem Museum schon vor längerer Zeit vom Staate Massachusetts Korporationsrechte verliehen wurden, und daß ihm die Stadt Boston einen Bauplatz schenkte, dessen Besitztitel aber an die Stadt zurückfallen soll, falls innerhalb einer gewissen Zeit nicht wenigstens ein Theil des Gebäudes darauf errichtet ist. Daß letzterer Fall eintreten werde, ist jedoch nicht mehr zu befürchten, da man eben jetzt mit den Vorarbeiten zur Fundamentlegung beschäftigt ist. Leider hat sich dabei herausgestellt, daß der Bauplatz, der auf aufgefülltem Lande liegt, manches zu wünschen übrig läßt, so daß die Fundamentirung allein eine kolossale Summe verschlingen wird. Das Gebäude wird nach den Plänen der Architekten John H. Sturgis und Charles Brigham ausgeführt. Es zeigt in seinem Grundriß ein längliches Viereck von 210 bei 300 Fuß, in dessen Innerem zwei geräumige offene Höfe gelegen sind. Der Höhe nach wird es aus einem Erdgeschoß bestehen, in welchem sich die zu errichtenden Kunstschulen, sowie Vorrathsräume u. dgl. befinden werden, darüber ein Stockwerk mit Seitenlicht für Skulpturen, Kupferstichkabinet u. s. w., und über diesem ein weiteres Stockwerk mit Oberlicht für Gemäldeausstellungen. Der Stil zeigt eine freie Verwendung romanischer und gothischer Elemente, das Material ist Backstein (in Rohbau) und Terracotta; Marmor soll nur an den Portalen in Verwendung kommen. Die ursprünglichen Pläne, welche in der ausgeschriebenen Konkurrenz siegten, sind insofern verändert worden, als man jetzt von dem früher beabsichtigten, fast überreichen plastischen Schmucke zurückgekommen ist; die Mauerflächen des oberen Stockwerkes sollten nämlich, da sie der Fenster ermangeln, durchgehends mit Basreliefs geschmückt werden. Um eine Verminderung der Kosten zu erzielen, hat man jetzt Teppichmuster substituirt, in deren Mitte nur kleinere Reliefgruppen eingesetzt werden sollen. An die Ausführung des ganzen Gebäudes ist natürlich augenblicklich nicht zu denken, und man wird sich daher einstweilen auf eine der Schmalseiten beschränken. Der Aufstellung in dem Gebäude harren gegenwärtig: die schöne Kupferstichsammlung des verstorbenen Herrn Gray, jetzt in Harvard College; die der Stadt von Herrn Appleton geschenkte Kupferstichsammlung des Kardinals Tosti, jetzt in der Stadtbibliothek; die Sammlung von Waffen und Majolica, welche dem Athenaeum von Herrn Lawrence testamentarisch vermacht wurde, und die Bildersammlung des Athenaeum. Außerdem ist noch ein Theil der von dem amerikanischen Konsul, General Cesnola, auf der Insel Cypern ausgegrabenen Alterthümer nach hier unterwegs, welche wohl ebenfalls dem Museum zufallen werden.

Besondere Aufmerksamkeit hat während der letzten Jahre neben der Museumsangelegenheit noch die allgemeine Pflege des Kunstunterrichts im ganzen Staate Massachusetts, und zumal in dessen Hauptstadt Boston, in Anspruch genommen. Die Legislatur des Staates hat nämlich schon vor längerer Zeit ein Gesetz passirt, welches allen Orten von 10,000 oder mehr Einwohnern die Pflicht auferlegt, freie Zeichenschulen zu eröffnen. Die Nachfrage nach Lehrern, welche durch diese Verordnung hervorgerufen wurde, ließ jedoch gar bald den Mangel an geeignetem Materiale zu Tage treten, und man sah sich daher genöthigt, die Errichtung einer Normalschule, als Bildungsinstitut für Zeichenlehrer, in

Angriff zu nehmen. Da man dabei wiederum nicht nur die rein künstlerische, sondern auch die industrielle Seite in's Auge zu fassen hatte, so wandte man sich, auf Anrathen des Herrn Charles C. Perkins, an die englischen Kunstbehörden, welche als Normal-Lehrer Herrn Walter Smith, der Zeit Direktor der Kunstschule zu Leeds, empfahlen, dessen langjährige Wirksamkeit in den kunstindustriellen Schulen Englands für seine Tüchtigkeit bürgt. Herr Smith wurde denn auch als Oberlehrer an den Stadtschulen und als Aufseher des Zeichenunterrichts im ganzen Staate angestellt und siedelte im Laufe des Sommers 1871, nachdem er vorher das Terrain rekognoscirt hatte, nach Boston über. Durch die Freigebigkeit des Herrn Perkins wurde der Stadt zugleich eine Sammlung von Vorlagen, Modellen und Abgüssen gesichert, wozu noch eine Anzahl von Abgüssen nach der Antike kam, welche der Stadt ebenfalls, und zwar von der „Social Science Association", geschenkt wurden. Als Hauptmotor in allen diesen Bewegungen darf wohl Herr Perkins bezeichnet werden, dessen unermüdlicher Thätigkeit und umsichtiger Fürsorge die Stadt Boston in künstlerischer Beziehung sehr viel zu verdanken hat. Aber nicht nur dadurch ist Herr Perkins (der auch in Europa rühmlichst bekannt ist, zumal durch seine beiden in England erschienenen Werke über italienische Bildhauer) thätig, daß er diesen Unternehmungen seine Unterstützung leiht, sondern er wirkt auch direkt lehrend, indem er an der Harvard Universität kunstgeschichtliche Vorlesungen hält und in nächster Zeit einen Kursus von zwölf populären Vorlesungen über antike Kunst in dem hiesigen Lowell Institute halten wird.

Endlich muß noch des „Boston Art-Club" Erwähnung gethan werden, der in letzter Zeit ebenfalls einen erfreulichen Aufschwung genommen hat und immer fruchtbringender zu werden verspricht, nachdem er während seines nunmehr schon sechszehnjährigen Bestehens, kurze spasmodische Zuckungen ausgenommen, mehr vegetirt als gelebt zu haben scheint. Der Club, an dessen Spitze wiederum Herr Perkins steht, hat es sich zur Aufgabe gemacht, Künstler und Kunstfreunde in nähere Berührung zu bringen, und durch Veranstaltung von Ausstellungen, Vorlesungen u. s. w. das Interesse an der Kunst wach zu halten.

Während sich aber auf die geschilderte Weise im Osten ein immer regeres Leben entfaltet, haben die Freunde der Kunst im Westen leider einen harten Verlust zu beklagen. Das große Feuer in Chicago hat nämlich auch das Gebäude der dortigen „Academy of Design" verzehrt, und damit ist eine der vielversprechendsten Anstalten in jenen Theilen der Vereinigten Staaten zu Grunde gegangen. Nach allem, was man in den Zeitungen hörte, war auch dieses Institut in bestem Gedeihen, und zwar schrieb man viel von seinem Erfolge den Bemühungen unseres Landsmannes Conrad Diehl zu. Herr Diehl, der als Professor in Chicago angestellt war, hat sich in Düsseldorf und in Paris gebildet, mit besonderer Rücksichtnahme auf eine mögliche spätere Lehrthätigkeit. Da sich ihm in Chicago in nächster Zeit schwerlich ein Feld bieten wird, so hat er sich nach St. Louis gewandt und ist daselbst eifrig bemüht, die Errichtung einer Kunstschule zu betreiben.

Boston, im Januar 1872. S. R. K.

Korrespondenzen.

Berlin, Mitte Februar 1872.

B. M. Einen wunderbaren Wechsel der Erscheinungen haben wir in den letzten Wochen in Sachse's internationalem Kunstsalon erlebt, zu schnell und zu stark, als daß er dem Publikum, das in den Grundsätzen seiner Kunstbeurtheilung doch nun einmal nicht sehr taktfest ist, nicht hätte etwas die Sinne verwirren und den jeweiligen Genuß trüben sollen. Mehrere Wochen residirte dort Schwind's „Schöne Melusine"; dann wich sie einigen Bildern von Schrader und Karl Becker; diese wurden durch Makart's Abundantia-Bilder abgelöst; und unmittelbar darauf nahm die Melusine wieder ihren Platz ein. Das ist die augenblickliche Situation.

Sie werden nicht befürchten, daß ich Ihren Raum mit Gedanken und Empfindungen über die Melusine mißbräuchlich in Anspruch nehme. Seitdem bekannt geworden, daß das Werk existirt, scheint es mir sehr überflüssig, zumal vor einem speciellen Publikum von Kunstfreunden noch darüber zu reden. Wer es nicht kennt, dem fehlt etwas; und wer es nicht pure bewundern kann, dem fehlt noch sehr viel mehr. Nur eins möchte ich gerne sagen dürfen, darf es aber leider nicht: daß es der Nationalgalerie gehörte oder einverleibt zu werden Aussicht hätte. Wer uns hier etwas genauer kennt, weiß indessen, daß der Ankauf eines solchen Werkes zu sehr Pflicht einer sogenannten Nationalgalerie wäre, um auch nur unter die möglichen Fälle gerechnet zu werden. Dieses Kunstwerk ist zu gesund, um an die Invalidenstiftung, die in Preußen Kunstfonds heißt, Anspruch zu haben — obgleich derselbe noch immer die enorme Höhe von 25000 Thalern jährlich erreicht; — und jetzt sind es gar 75000 Mark!

Ich spreche auch nicht von den Bildern, die Makart für einen Speisesaal gemalt hat, um den Gästen den Appetit zu verderben. Nicht deswegen, weil schon Andere darüber an dieser Stelle ihre Ansicht ausgesprochen haben, sondern weil ich finde, daß es nur bei Kunstbetrachtungen für das „große" Publikum erforderlich ist, diesen Dingen gegenüber die ernste Amtsmiene der wissenschaftlichen Kritik mit Anstrengung zu behaupten; wo man über gewisse fundamentale Punkte im Reinen ist, wie hier vor

und mit einem kunstverständigen Publikum, da kann man sich die Mühe ersparen und einfach konstatiren, daß die Bethätigung einer eigenartigen Begabung in ihnen ihrem Werthe nach so absolut in gar keinem Verhältnisse zu der mit ihrer Hülfe verübten Versündigung am heiligen Geiste der Kunst steht, daß sie nur in der Pathologie des modernen Empfindungslebens eine Stelle zu beanspruchen haben.

Zwischen Schwind und Makart traten zwei unserer Berliner Koloristen in die Schranken. Karl Becker stellte ein ziemlich großes Bild als „Bianca Capello und Buonaventura" aus. Leider kann ich beim besten Willen nicht sagen, daß ich darin die interessanten und anziehenden Eigenschaften des Künstlers aufgefunden hätte. Die schöne verführerische Giftmischerin ist ein psychologisches Problem; und wenn auch Becker nie tief in die innersten Falten der Seele eingedrungen ist, so hat er doch so mannichfache treffende Typen geschaffen und so tüchtige — namentlich weibliche — Kopfstudien verschiedenster Art geliefert, daß er nicht an einem so simpeln „hübschen Gesicht" bei diesem Vorwurf hätte hängen zu bleiben brauchen. Ihr Galan ist ein unbedeutender Fant.

Auch in einem andern für ihn wichtigen Punkte hat sich Becker sehr verschlechtert oder — ich will sagen — in diesem Bilde gehen lassen: in der Stoffbehandlung. Seinen Falten nachzurechnen war immer unmöglich, aber die Willkür war von einer sehr feinen Beobachtung des Eindrucks und von dem Sinn für Wahrheit geleitet. In diesem Bilde geht die Nonchalance zu weit. Man verliert den Stoff aus den Augen, es bleiben nur die Farbenflecke. Freilich ist in der Behandlung der Farben Manches überraschend kühn intendirt und trefflich gelungen, wie beispielsweise die Zusammenstimmung der drei grundverschiedenen Nuancen des Roth in der männlichen Tracht.

Eine andere Nachlässigkeit, die mir bisher noch nie bei Becker aufgefallen ist, verunziert den Hintergrund des Bildes. Von den beiden Hauptfiguren abgesehen ist Alles nur ganz flüchtig behandelt. Die Undeutlichkeit der Umrisse u. s. w. soll aber dabei für alles Uebrige eintreten. Die im Hintergrunde sichtbaren Mönche z. B. rücken in einen Plan, dessen Entfernung aus den zusammengerechneten Factoren ihrer Größe, ihrer Farbenintensität und ihrer Unklarheit durchaus nicht bestimmt werden kann. So kann ich nicht anders als gestehen, daß ich mit einem Gefühl wachsender Nichtbefriedigung von dem Bilde geschieden bin.

Die beiden ausgestellten Bilder Jul. Schrader's dagegen gewannen zusehends, je mehr man sie betrachtete. Ich berichte zunächst von seinem lebensgroßen Kniestück eines jungen Mädchens. Schrader ist in Bezug auf das poetische Arrangement seiner Porträts, in Bezug auf die Komposition derselben als Bilder vielleicht der bedeutendste unserer Berliner Künstler. Er weiß seine Figuren in eine Umgebung zu setzen, in der sie wie die Perle im Golde hervorglänzen, gehoben — nie überstrahlt oder bei Seite gedrückt — durch das Beiwerk, so reich es auch sein mag. In dieser Beziehung war auch diese seine neueste Leistung wieder bewunderungswürdig: eine duftige Blüthe im Moment ihrer schönsten Entfaltung. Die Färbung hielt sich wieder in dem schon mehrfach in jüngster Zeit von ihm beliebtem hellen Silbergrau, das zwar ein wenig kühl, aber sehr klangvoll und frisch ist. Die Figur nun angehend, so schmeichelte sich — im besten Wortverstande —, wie gesagt, das Bild immer mehr ein, doch blieb ein gewisser Punkt bestehen, an dem das tiefgehende Interesse eine Art von Hemmung fand: selbst für ein so junges Mädchen, das halb und mehr als halb noch Kind ist, erschien der Kopf zu geschlechtslos, und auch die Hände hätten wohl dürfen schöner sein. Trotzdem war die Freude an dem malerischen Ganzen rein und voll.

Nicht ganz so erfreulich wollte sich das Verhältniß zu dem größeren Bilde Schrader's aus der von ihm jetzt viel kultivirten Gattung des historischen Genre's gestalten. Es stellt den neunzehnjährigen Shakespeare, wegen Wildfrevels vor dem Friedensrichter Sir Thomas Lucy of Charlecote in Stratford-on-Avon, vor.

Die zwar wohl nicht apokryphe, aber jedenfalls etwas dunkle Geschichte von dem jugendlichen wildernden Dichter will mir als Motiv nicht recht glücklich scheinen; sie gehört gar zu sehr dem unfruchtbaren Gebiete der Anekdotenmalerei an, welche letztere den doppelseitigen Fehler hat, die harmlose Freude an der Darstellung einer bestimmten Situation, an dem malerischen und psychologischen und sittenbildlichen Werthe eines Bildinhaltes durch den pomphaften Anspruch einer ganz individuellen Theilnahme an den geschichtlichen Persönlichkeiten — meist doch von hoher Bedeutung — zu vereiteln, und die Personen wiederum gewöhnlich in einer Weise uns vor Augen zu führen, die nichts weniger als geeignet ist, ihre glänzenden und hauptsächlichen Eigenschaften in's rechte Licht zu setzen, d. h. also von ihnen ein angemessenes und würdiges Bild zu gewähren. Es müssen dabei zur Korrektur des Sichtbaren eine solche Masse von nicht bildmäßigen und nicht bildmöglichen Momenten als durch das Wissen des Beschauers hinzugebracht vorausgesetzt werden, daß des nicht Gemalten beinahe mehr und Wichtigeres ist, als des Gemalten, und der einfache Eindruck des Dargestellten künstlich fast in sein Gegentheil umgewandelt werden muß, um dem Gegenstande gerecht zu werden.

Wenn ich z. B. an Knaus' Tyroler Strolche vor ihrem Seelsorger denke und mir vorstelle — was ja leicht sein könnte —, daß durch einiges angemessenes Beiwerk diese Uebelthäter speciell als Wilddiebe gekennzeichnet wären, so ist unzweifelhaft ein solches Bild, selbst

wenn es nicht den zehnten Theil so meisterhaft ausgeführt wäre, wie das angezogene, unendlich viel abgerundeter, allseitig befriedigender, genußreicher, als alle wildernden Shakespeare's, die jemals gemalt sind oder noch gemalt werden können, zusammengenommen.

Es ist durch zahlreiche Thatsachen zu klar erwiesen, daß das genaue Studium auch der Details ihres rein menschlichen Daseins zum Verständniß des Wesentlichen in den großen Geistern beitragen kann und beiträgt, als daß man der geschichtlichen Forschung einen Vorwurf daraus machen könnte, wenn sie in der Begeisterung für ihren Helden auch das Unbedeutendste nicht für zu gering hält. Aber daraus muß nicht die Berechtigung einer Geschichtsschreibung aus der Kammerdienerperspective à la Mühlbach abgeleitet werden, die in geschwätziger Kleinlichkeit den Unfähigen die Geistesheroen faßbar, den Verstehenden aber ekelhaft macht; und sehr weit ab liegt davon die Anekdotenmalerei nicht.

Ich habe vor einem bedeutenden Werke dieser Gattung, bei dem noch genug Veranlassung zu ehrender Anerkennung bleibt, einmal wieder auf diese naheliegenden Bedenken hinweisen wollen. Es versteht sich, daß durch das hier Gesagte nicht alle kleinen Nebenzüge im Leben großer Leute von der Darstellung ausgeschlossen sein sollen — von der illustrativen sind es ohnedies selbst die nebensächlichsten nicht —, sondern nur diejenigen, welche nicht charakteristisch, vielmehr rein accidentell sind. Es sei mir gestattet, auf zwei bekannte Gemälde Bonington's zur Erläuterung des Unterschiedes hinzuweisen: Franz I., der seiner Schwester Margarethe von Navarra jene für das zarte Geschlecht nicht eben schmeichelhaften Verse zeigt, die er in die Fensterscheibe geritzt: „souvent femme varie; bien fol est qui s'y fie“: — das ist der galante König, wie er leibt und lebt; — und dagegen Heinrich IV., den spanischen Gesandten in der Kinderstube empfangend: — das erinnert höchstens an die Takt-, Geschmack- und Charakterlosigkeiten, von denen auch dieser beste Regent Frankreichs nichts weniger als frei war. Man kann doch ein vortrefflicher Gatte und Vater und ein noch viel besserer König sein, ohne mit ein paar Kindern auf dem Rücken auf allen Vieren umherzukriechen und gar in dieser Situation Audienzen zu ertheilen.

Der junge Wilddieb Shakespeare scheint mir zu der zweiten Gattung zu gehören; und ich möchte behaupten, daß sich der eigentliche Witz des Vorganges gar nicht recht malen läßt. Wer die Geschichte nicht kennte, der würde sie sich nach dem Bilde etwa so zusammenlesen: Der junge Dichter — wohl gar von Noth gedrängt — hat das Jagdrecht verletzt und steht nun moralisch vernichtet vor seinem Richter. Dieser aber, ein alter jovialer Herr von empfänglichem Sinn für das Große und Schöne, redet ihm etwa so ein: „Ei, ei, lieber Nachbar! Das sind ja nette Streiche! Aber sintemal Ihr ein so gar trefflicher Poet seid, daß die Welt Euch noch nach vielen Jahrhunderten verstehen zu lernen suchen und bewundern wird, wenn von mir die Leute wahrscheinlich höchstens noch diese Viertelstunde meines Lebens interessirt, so werde ich einmal fünf gerade sein lassen und tüchtig durch die Finger sehen!“ So aber sprach der edle Herr nicht und konnte er gar nicht sprechen. Denn der junge Mann da soll gegen jenen alten malitiösen Menschen, der ihn bis auf's Blut gepeinigt, verfolgt und aus seiner Vaterstadt vertrieben haben soll, seine ersten Verse geschleudert haben! Freilich früher geübte Chikanen und später zu schreibende Verse lassen sich nicht malen; daher ist der — der quasi Geschichte gegenüber — verfehlte Ein- und Ausdruck des Bildes natürlich, und das bloße Lebensbild, das übrig bleibt, kommt auch nicht recht in sein richtiges Geschick.

Diese Erwägungen, oder vielmehr diese Dinge, über deren Vorhandensein und Natur ich mir durch diese Erwägungen Rechenschaft gegeben habe, treten der schlagenden Wirkung des ersten Anblicks hindernd in den Weg. Dennoch aber macht sich je mehr und mehr die Darstellungskunst in ihrer Vorzüglichkeit geltend, und man fühlt sich gezwungen, dem ausführenden Künstler das Lob voll auszuzahlen, das man dem erfindenden in etwas vorzuenthalten sich berechtigt weiß. Der junge Dichter selbst scheint mir recht gelungen; der Waldhüter, der ihn herbeiführt, mit dem riesigen Welsmaul und überhaupt von gröbster Häßlichkeit, versöhnt durch ein zwar natürlich grinsendes Lachen, dem aber eine gewisse Gutmüthigkeit abzumerken ist. Am interessantesten und behagendsten ist wohl der alte Richter in seinem Lehnstuhl ausgefallen. Auch die Nebenfiguren haben mehr als bloße Statistenrollen zugewiesen bekommen und sind demgemäß ausgerüstet worden. Der Raum ist mit allen möglichen Anziehungen, erkerartigen Ausbauten, bunten Fenstern, „Urväter Hausrath“ u. s. w. reichlich versehen, doch nicht überreichlich, so daß die Scenerie sich nicht vordrängt. Die farbige Gesammthaltung, in der energischere „Valeurs“ sich geltend machen, als in des Künstlers Philippine Welserin, hat wiederum jene unumflorte Klarheit, die zwar dem Verstande Genüge thut, aber der Empfindung nur wenig bietet. Sie scheint außerdem für diesen Innenraum zu hell gegriffen; doch ist sie in sich harmonisch und erreicht eine kräftige Wirkung.

Wie vortheilhaft aber gerade eine wärmere Färbung, ein Helldunkelton für die malerische Wirkung, für die Erregung einer angenehmen Stimmung ist, konnte man recht an einer gleichzeitig (und noch) ausgestellten nicht großen Gerichtsscene von Hermann ten Kate erkennen, die auch für das anfangs erörterte Verhältniß von schlichtem Lebensbild und historischem Genre ein lehrreiches Beispiel abgab.

Ich will heute nur noch ein paar mit den erwähnten zusammen angetroffene Bilder kurz erwähnen. Emil de Cauwer erschien in dem Interieur einer Kapelle in einer sehr zum Vortheil veränderten Tonart, in der gewisse konventionelle Klänge seiner bisher gewöhnlichen verklungen waren; auch war seine malerische Auffassung natürlicher.

Ganz vortrefflich war ein Vorpostengefecht von Christian Sell: Preußische Husaren locken französische Kürassiere in einen Hinterhalt. Die Spannung des Momentes, das Seelische in den einzelnen Betheiligten kam außerordentlich zur Wirkung. Die Farbe war etwas brillant, doch die klare Tagesbeleuchtung des freien Feldes rechtfertigt das.

Ferner soll noch zweier kleiner französischer Bilder gedacht werden. Eine Odaliske von H. Baron ist schon deswegen etwas Außergewöhnliches, weil sie nicht lebensgroß und nicht nackt ist. Der Künstler hat das hindämmernde Traumleben im Serail zum Motiv seiner malerischen Darstellung gemacht und darin glücklich den rechten Ton getroffen. Bei seinen mäßigen Dimensionen ist es etwas unzweifelhaft lebenswerth.

Das andere Bild, von Jules Goupil, war einmal wieder eine bezeichnende Probe der wunderlichen Art dieses Künstlers. Ich kann nicht umhin, bei ihm immer an Chinesen zu denken. Auch bei ihm wie bei diesen sind alle Lebensäußerungen in der Grimasse erstarrt, Alles erscheint wie Petrefact. Das Motiv ist eine der gewöhnlichen Nichtigkeiten: eine elegante Dame giebt ihrem Hündlein ein Stück Zucker; und das ist mit jener maschinenmäßigen Rundung wie immer ausgeführt; die Farben von unverwüstlichem lackartigem Auftrag, ohne Modellirung und Uebergänge gegen einander gesetzt, die damit neue Technik, ein glänzend abgeglättetes Nichts.

Nekrologe.

Karl Friedrich Fries †. Am 23. December 1871 verstarb in St. Gallen der Historienmaler Karl Friedrich Fries nach vierzehntägigem schweren Leiden an den Folgen einer durch heftige Gemüthsleiden hervorgerufenen Gehirnentzündung. Fries war im Jahre 1831 zu Winnweiler in der Pfalz geboren, wo sein Vater damals eine Apotheke besaß, machte acht Jahre lang erfolgreiche Studien am Gymnasium zu Zweibrücken und siedelte 1851 mit seinem Vater nach München über. Nachdem er noch ein Jahr die dortige Universität besucht, widmete er sich der Kunst und ward als Schüler der Akademie eingeschrieben. Doch fand er sich von dem daselbst ertheilten Unterrichte wenig angesprochen und wandte sich unter Perrelli's Leitung bald der antiakademischen Richtung zu, worin er durch einen längeren Aufenthalt in Venedig noch mehr bestärkt wurde. Gegen Ende der fünfziger Jahre ging er nach Mittel- und Unteritalien und verlebte einen großen Theil jener Zeit in den Abruzzen, wobei ihm aus seinen intimen Beziehungen zu einer eingeborenen Familie beim Eintritte der bekannten politischen Ereignisse der Jahre 1859 und 1860 derartige Unannehmlichkeiten erwuchsen, daß ihm die Klugheit gebot, jene Gegend zu verlassen. Während er in den günstigsten Vermögensverhältnissen lebte und auch allen Grund hatte, mit seinen Erfolgen als ausübender Künstler zufrieden zu sein, waren die letzten Jahre seines Lebens gleichwohl durch häusliches Mißgeschick, welches in der Trennung von seiner jungen Frau den Gipfelpunkt erreichte, auf's Aeußerste getrübt. In diesen Verhältnissen ist auch der Grund seines Todes zu suchen. In seinen Arbeiten strebte K. Fries vor Allem eine bedeutende Gesammtwirkung an, wobei er von einem freien Sinne für die Schönheit der Farbe lebhaft unterstützt wurde. Seine Auffassung erinnerte an die der alten venetianischen Meister. So gab er 1862 in seinem Bilde: „Weib, Wein und Gesang“ eine sehr ansprechende Komposition in der Art Paul Veronese's. In einer stattlichen Halle, deren offene Bogen die Aussicht in's Freie gestatten, bewegt sich eine vornehme Gesellschaft in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts. Die Gesellschaft zerfällt zunächst in drei Hauptgruppen, welche aus ebensovielen Paaren bestehen, welche jene drei Schlagworte personifiziren und sich schließlich wieder im Dreiklange auflösen. Im Sinne der alten Meister lag es auch, daß er kleine reizende Liebesgötter den Menschen beigesellte. Ein Jahr später brachte K. Fries in „Herkules und Omphale“ eine treffende Satire. Die Scene zeigt ein Münchener Atelier, in welchem eine junge Frau im leichtesten Morgenkleide Genelli Konkurrenz macht, indem sie die Entführung der Europa malt. Zu ihren Füßen kauert ein hübsches Kind und hantirt wie die Frau Mama mit Pinsel und Farbe; der Herr Gemahl aber, eine bärtige Physiognomie, über die erste Jugend hinaus, hält die Kaffeemühle zwischen die Beine geklemmt und trifft so die ersten Vorbereitungen zum Frühstück. Sehr geschätzt wird auch Fries' „Auro doceo in den Abruzzen“, dessen Mineralbäder sich in einem noch ziemlich urzuständlichen Zustande zu befinden scheinen. Der Künstler zeigte die ländliche Bevölkerung mit der eines benachbarten Städtchens in bunter Mischung beim Brunnen versammelt und griff hie und da eine charakteristische Figur mit trefflichem Humor heraus. Von außerordentlichem Werthe endlich sind die Kopien, welche Fries nach der Himmelfahrt Mariä von Tizian, nach Palma Vecchio's heiliger Barbara und andern Meisterwerken der venetianischen Schule herstellte.

△. **Friedrich Lossow,** der bekannte geistvolle Thiermaler, starb in München am 19. Januar. Derselbe war im Jahre 1838 geboren und gehörte einer geachteten Künstlerfamilie an: sein Vater ist der wackere Bildhauer Arnold Lossow, der von König Ludwig I. vielfach mit Aufträgen zur Herstellung von Büsten betraut wurde, sein Bruder der Genremaler Heinrich Lossow. Je seltener in unseren Tagen der echte Humor geworden, desto willkommener waren die Arbeiten Friedrich Lossow's, welcher mit einer reichen Gabe davon ausgestattet war. Seit dem Ende der fünfziger Jahre brachte er eine Reihe zum Theil ganz köstlicher Bilder, so 1860 einen „Hofhund“, 1861 eine „Hündin mit ihren Jungen“ und eine ungemein humoristische „Rattenjagd“, in der die Angst des „armen“ Thieres, um mit Siebel in Auerbach's Keller zu sprechen, und die Hast der sich überstürzenden Hunde der verschiedensten Raçen einen ansprechenden Gegensatz bildeten, 1862 wieder eine „Rattenjagd“ mit einer Ratte

und einem Pinscher, 1865 eine „ländliche Scene am Backofen", 1866 eine „Hunde- und Affenkomödie auf der Reise", 1870 einen „Dachshund", der eine Puppe aus dem Kinderwägelchen geworfen, um sich auf dem weichen Bettchen derselben ein behagliches Lager zu suchen. Friedrich Lossow zeichnete sehr korrekt, aber seine Farbe war nicht ohne Härten. So wendete er sich mit Recht vorzugsweise dem Zeichnen auf Holz zu und lieferte für die Verlagshandlung Braun & Schneider eine lange Reihe köstlicher Arbeiten, die theils in den Fliegenden Blättern, theils in den Münchener Bilderbogen Platz fanden. Dahin gehören die lustigen Streiche eines von seiner Besitzerin verzogenen Schooßhundes, die Leiden und Freuden eines Sonntagsreiters und die Abenteuer eines Einspänners. Seine heiteren Bilder aus dem „Leben der Hausthiere" erschienen mit Versen von Eduard Ille gesondert. Auch für den Verleger Kröner in Stuttgart zeichnete Friedrich Lossow vieles, so „Ami in der Fremde", „die Geschichte des kleinen Reh", ein „Fabelbuch", „das leichtsinnige Miezel", „die Kynopädie oder der wohlerzogene Hund", sämmtlich Illustrationen zu gegebenen Stoffen. Zu seinen letzten Arbeiten gehören die beiden Blätter aus dem letzten Kriege in den Münchener Bilderbogen von herzergreifender elegischer Stimmung. Seinem Tode ging eine lange schmerzliche Krankheit voraus.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Berliner Museen sind bei der Schlußberathung des diesjährigen Ausgabebudgets im preußischen Abgeordnetenhause ganz unverhofft zu einer Dotation von 100,000 Thaler gelangt, welche zur Vermehrung der vorhandenen Kunstschätze verwandt werden sollen. Die Position wurde auf Antrag der Regierung ohne weiteres bewilligt, nachdem der Abgeordnete von Bunsen dieselbe mit einigen Bemerkungen über die Versäumnisse der öffentlichen Kunstpflege in Preußen zur Annahme empfohlen hatte.

Kunstgeschichtliches.

Zur Holbein-Kritik. Die Dresdener Galerie-Direktion hat unlängst aus dem Privatbesitz einen Grau in Grau gemalten und mit dem Monogramm HB bezeichneten „Tod der Virginia" als „Holbein" angekauft, und als solcher war das Bild auch auf der Dresdener Holbein-Ausstellung zu sehen. Herr Direktor J. Hübner hat kürzlich das corpus delicti in einem Holzschnitt in der Illustrirten Zeitung veröffentlicht, der immerhin von Werth ist, weil er eine Holbein'sche Erfindung bekannt macht. Seine Mittheilung, das auf Hans Bock deutende Monogramm sei unächt und sei beim Putzen verschwunden, macht auf genauere Nachrichten über das eingeschlagene Verfahren begierig; vorläufig möchten wir diese Bezeichnung nicht ohne weiteres fallen lassen. Es ist auch möglich, eine Inschrift, selbst wenn sie ächt ist, zu vertilgen. Die Hauptsache bleibt jedenfalls dieselbe: wir haben hier eine Komposition Holbein's, von einer geringeren und späteren Hand kopirt, vor uns, und der Ursprung dieses Machwerkes ist mit hoher Wahrscheinlichkeit nach Basel selbst, etwa um den Anfang des 17. Jahrhunderts zu verlegen. A. W.

Personalnachrichten.

B. **Professor Josef Keller** in Düsseldorf hat in Anerkennung seines Stiches der Sixtinischen Madonna vom Könige von Sachsen mit einem schmeichelhaften Handschreiben den Albrechtsorden und vom Könige von Württemberg den Kronenorden I. Klasse erhalten, mit welch letzterem der persönliche Adel verbunden ist.

* **Dr. Gustav Heider** wurde vom akademischen Rath einstimmig zum Präsidenten der Wiener Akademie für die nächsten drei Jahre wieder gewählt und die Wahl erhielt auch bereits die kaiserliche Bestätigung. Bei der Wichtigkeit der Entscheidungen, welche an die Akademie aus Anlaß der kürzlich von uns gemeldeten Pensionirungen und des bevorstehenden Neubaues im Laufe der nächsten Zeit herantreten werden, gereicht es allen Betheiligten zur Beruhigung, die oberste Leitung der Anstalt so bewährten Händen anvertraut zu sehen. Ist es doch der gegenwärtige Präsident, welchem die Wiener Akademie unter Anderem ihre autonome Stellung und so manche ausgezeichnete Kraft, welche während des letzten Decenniums an die Akademie berufen wurde, in erster Linie zu danken hat. Man kann sich unter den jetzigen Verhältnissen in Oesterreich nur darüber freuen, daß nicht auch in dieser Sache der leidige Modus ewiger Veränderungen Platz gegriffen hat.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veranstaltet in diesem Jahre eine Lotterie von Kunstwerken zur Gründung eines Pensionsfonds für Künstler und deren Witwen und Waisen. Die Genossenschaft hat in ihrer Monatsversammlung vom 3. Februar zwei Komité's gewählt, von denen das erstere, aus Künstlern bestehend, eine größere Anzahl von im Künstlerhause ausgestellten Kunstwerken zum Ankaufe vorschlagen, das zweite, bestehend aus Kunstfreunden, Stiftern und Gründern des Hauses, unter den vorgeschlagenen Werken diejenigen wählen und ankaufen wird, welche Gewinnste zu bilden bestimmt sind. In das Komité der Künstler wurden gewählt die Herren: Angeli, Eisenmenger, Hansch, Kundmann, Moos, Post, Direktor Ruben, R. Ruß und Schilcher; in das Komité der Kunstfreunde die Herren: Reichsraths-Abgeordneter N. Dumba, Großhändler Galatti, Privatier Granichstätten, Baron Haerdtl, Direktor Herbeck, Statthaltereirath Karajan, Goldarbeiter Klinkosch, Reichsraths-Abgeordneter Dr. Ruß und Börsensensal Sterio. Werke von Künstlern, welche Mitglieder des Komité's sind, sind vom Ankaufe ausgeschlossen. Es werden für diese Lotterie Kunstwerke für 10,000 fl. Oe. W. gekauft werden. Die Verloosung findet am 28. Dezember 1872 statt. Der Preis eines einzelnen Looses beträgt 50 Kr.

Londoner Weltausstellung von 1872. Die Kunstabtheilung, welche auch mit der diesjährigen „zweiten Serie" der auf zehn Jahre berechneten internationalen Ausstellung in London verbunden sein wird, soll nach dem neuerlich ausgegebenen Programme umfassen: Malerei, Plastik, Architektur, Kupferstich; ferner kunstgewerbliche Erzeugnisse verschiedener Art, wenn das Hauptgewicht bei ihrer Ausstellung nicht auf die formale Seite gelegt wurde; dann in einer eigenen Klasse: Reproduktionen oder Kopien von Werken der Antike, des Mittelalters und der Renaissance, Mosaiken, Emails, Gypsabgüsse etc. Für die Werke der Kunst ist keinerlei Platzzins zu entrichten.

Vermischte Nachrichten.

B. **Peter Jansen** in Düsseldorf hat die beiden Hauptbilder für den Rathhaussaal in Crefeld nahezu vollendet. Dieselben schildern in lebendiger und schwungvoller Komposition Scenen aus der Teutoburger Schlacht und zwar auf dem einen Gemälde den auf einem Schimmel muthig vorstürmenden Armin mit seinen Cheruskern, auf dem andern den verzweifelnden Varus, der auf bäumendem Rappen sich selbst den Tod giebt, umgeben von fliehenden Römern. Markig und frei behandelt, zeichnen sich die Bilder auch in koloristischer Beziehung vortheilhaft aus und entsprechen ganz ihrer Bestimmung, als monumentaler Wandschmuck zu wirken. Ehe Jansen die kleineren Bilder für Crefeld beginnt, wird er sich nach Bremen begeben, um in der dortigen Börse sein großes Werk: „Die Gründung Riga's durch die Bremer" al fresco auszuführen, wogegen die Crefelder Arbeiten in Wachsfarben auf Leinewand gemalt und in die Wand eingesetzt werden.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 3.

La pierre bleue et la pierre blanche. — Catalogue raisonné: Schoy L'art architectural décoratif.

The Academy Nr. 42.

The exhibition of pictures by old masters. 1. Italian schools. — Exhibition of pictures in water-colours.

Berichte vom Kunstmarkt.

* **Von Holbein's Darmstädter Madonna** ist eine große Photographie aus dem Atelier Fr. Hanfstängl's in München erschienen, welche jedoch — wie zu erwarten stand — von dem Originale nur ein sehr trübes Bild gewährt. Die ganze Tafel [illegible] wie überschwemmt mit einer schwarzen Farbe, von der nur wenige Lichtpartien, z. B. das knieende Mädchen rechts, verschont geblieben sind. Das Blatt machte in uns den schon wiederholt ausgesprochenen Wunsch von Neuem rege, doch endlich einmal eine würdige Reproduktion der vielbesprochenen Madonna, am liebsten in Kupferstich, zu erhalten. Denn daß die schon für letztes Jahr in Aussicht genommene und durch den Krieg auf kommenden Herbst verschobene Publikation des Bildes in Farbendruck, welche uns die Arundel Society soeben ankündigt, allen Wünschen entsprechen werde, ist nach den Mißerfolgen, welche die Gesellschaft bisher mit ihren Chromolithographien nach Werken deutscher Meister erzielt hat, wohl kaum zu hoffen.

Galerie Zu-Rhein. Die Gemäldesammlung des verst. Freiherrn von Zu-Rhein wird am 22. Mai im großen Schrannensaale zu Würzburg öffentlich versteigert. Der Ende März erscheinende Katalog ist von der Buchhandlung von Th. Ackermann in München zu beziehen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auktions- und Lagerkataloge.

Drugulin's Kunstauktion LII. 25. März. Mehrere Sammlungen von Kupferstichen und Radirungen. 1015 Nummern.

Bilderwerke.

Galerie moderner Meister. Nach den Orig.-Gemälden phot. von Fr. Hanfstängl. Blatt 1. Minne. (Liebespaar; der Liebende schneidet in eine Baumrinde), von R. Beyschlag. 2. Die Sphinxvorrede zu Heine's Buch d. Lieder von H. Lossow. 3. Der Antrag (im Boudoir), von C. W. Haepfer. 4. Mephisto hinter d. Coulissen, von Ed. Grützner. 5. Frühlingsmorgen (Dame im Feld), von Beyschlag. 6. Das Waisenkind (im Arme e. barmherz. Schwester), von G. Max. 7. Psyche an der Quelle, von Beyschlag. 8. Mädchen mit Katze, von A. v. Ramberg. 9. Mädchen mit Katze (am Spiegelconsol sitzend), von Jos. Watter. 10. Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau, von Liezen-Mayer. 11. Die letzten Stunden der Herzogin von Burgund, von H. Schneider. 12. Die Schule ist aus, von Rud. Epp. 13. Lesgier zu Markte ziehend, von Th. Horschelt. 14. Heimkehrende Heerde, von Fr. Voltz. 15. Der ertappte Liebesbote. 16. Dachauer Bauernhochzeit u. 17. Der Erstgeborene, (Familienbilder) von R. S. Zimmermann. 18. John Falstaff's Rekrutirung. 19. J. Falstaff's Flucht. 20. Schauspieler vor der Vorstellung (im Vordergrunde F. Haase) u. 21. Die Klosterbrauerei, von E. Grützner. 22. Hopfenlese von Rud. Hirth. 23. Mutterglück (ruhende Dame bei Amme u. Kind), von Carl W. Haepfer. 24. Häusliches Glück (Tischscene), von Fr. Paulsen. 25. Familienscene (im Forsthaus) u. 26. Wirthshausscene, von A. Seitz. 27. Zoologisches im Kindergarten, von W. Schütze. 28. Die Ankunft des Eilwagens, von F. Schlesinger. 29. Die Werbung (zum Soldaten), von J. Munsch. 30. Die lustigen Weiber von Windsor (Korbscene), von H. Makart. Bl. 1—14 in gr. Fol., 15—30 in gr. qu.-Fol. à Bl. 2½ Thlr. München, F. Hanfstängl.

Holbein. Madonna des Bürgermeister Meyer. Nach dem Orig.-Gemälde H. Holbein's (in Darmstadt) mit dem Rahmen photogr. von Fr. Hanfstängl. Oben abgerundet, gr. Fol. (54 u. 39½ Cent). 6 Thlr. Ebend.

Kaulbach. König Jacob V. von Schottland eröffnet den obersten Gerichtshof zu Edinburg. (Im Besitz d. Verlegers) phot. v. J. Albert. qu.-Roy.-Fol. (50½ u. 65½ Cent.). 10 Thlr. Ausgabe in Lichtdruck 10 Thlr. München, C. Merkel.

— Peter Arbues verurtheilt eine Ketzerfamilie zum Feuertode. Qu.-Roy.-Fol. 10 Thlr. Ebend.

— Amor und Psyche. Lichtdruck von Albert Fol. 3 Thlr. Ebend.

Morgenstern-Album. 8 Photographien nach Handzeichnungen des Landschaftsmalers Christ. Morgenstern. Mit einer Biographie von Fr. Pecht u. Gedichten von O. Leixner-Grünberg. (Nebst dem phot. Reliefporträt Morgenstern's u. 10 Bl. Text). Fol. In Mappe 10 Thlr. München, M. Gradinger.

Muenchener Kuenstler-Album. Nach den Orig.-Gemälden photogr. u. herausg. v. Fr. Hanfstängl. V. Sammlung (12 Blatt: Der junge Luther bei Elisabeth Cotta zu Eisenach, v. W. Lindenschmit. Trennung der Mad. Elisabeth von ihrer Nichte Maria Theresia, v. E. Meisel. Moselweinprobe (zwei Mönche), v. Ed. Grützner. Die lustigen Weiber von Windsor, v. H. Makart. Die Werbung, v. J. Munsch. Ländliche Familienscene, v. L. Vollmar. Kriegers Heimkehr, v. E. Rögge. Der unterbrochene Hahnenkampf im Schafstall, v. O. Gebler. Der Jäger von Kurpfalz (Liebespaar), v. J. Watter. Die Versteigerung, v. Ant. Seitz. Mädchen mit Katze vorm Spiegel, v. R. Beyschlag. Münchener Brauhausscene, v. Cl. Schraudolph. Fol. u. qu.-Fol. à Bl. 1 Thlr.; in Mappe 8 Thlr, in eleg. Lnwd.-Mappe 10 Thlr. München, F. Hanfstängl.

Inserate.

Nr. 12 der Kunstchronik wird Freitag den 22. März ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

22. März

Nr. 12.

Inserate
à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die neuesten Erwerbungen des Britischen Museums.

Der Deutsche, welcher zum ersten Male die Säle des Britischen Museums betritt und die großartige Entwickelung verfolgt, in welcher diese Sammlungen von Jahr zu Jahr fortschreiten, kann sich eines wehmüthigen Gefühls nicht erwehren, wenn er damit die kleinlichen Verhältnisse vergleicht, wie sie auf diesem Gebiete in Deutschland herrschen und allem Anscheine nach noch lange herrschen werden. Es ist ein bedeutsames Zeichen von der Einsicht der Direktion und der Ausdehnung ihrer Beziehungen, daß Referent fast alle beachtenswerthen Kunstgegenstände, denen er seiner Zeit in dem römischen oder neapolitanischen Kunsthandel begegnete, in dem Britischen Museum wiedergefunden hat.

Ohne in die frühere Zeit zurückzugreifen, will ich dem Leser nur ein flüchtiges Bild von dem Zuwachs geben, welchen das Museum in dem letzten Jahre erhalten hat. An erster Stelle ist eine Reihe von Denkmälern zu erwähnen, welche aus dem Boden von Priene im ionischen Kleinasien stammen. Unter der Leitung Herrn Pullan's hat daselbst die Society of Dilettanti den Tempel der Athene Polias ausgraben lassen. Dieser Tempel ist ein prachtvoller Bau ionischen Stils, welcher in gewissen Eigenthümlichkeiten der Architektur und der Ornamente und in dem Charakter der ihn schmückenden Skulpturen derartig mit dem Mausoleum übereinstimmt, daß er mit Sicherheit derselben Kunstschule zugeschrieben werden darf, wie dieses. Geweiht wurde er allerdings etwas später, nämlich von Alexander dem Großen, wie eine ursprünglich an den Anten befindliche und gegenwärtig dem Britischen Museum einverleibte Inschrift*) besagt. Aus noch späterer Zeit scheint die Statue der Polias, welche, als der Tempel zerstört wurde, als Kultusbild diente, und die Basis, auf welcher sie stand, zu stammen. Als nämlich die Ausgrabungen beendet waren, wurde die letztere von dem in der Umgegend wohnenden Gesindel mit dem üblichen Vandalismus zerstört. Herr Clarke, welcher bald, nachdem dies geschehen war, die Tempelruinen besichtigte, fand unter den losen Platten der untersten Steinschicht der Basis verschiedene Tetradrachmen des Königs Orophernes von Kappadokien. Diese Tetradrachmen sind, wie Herr Newton mit großer Wahrscheinlichkeit vermuthet, im Jahre 158 v. Chr. geschlagen und scheinen darauf hinzuweisen, daß es König Orophernes war, auf dessen Kosten das Standbild hergerichtet wurde.**) Seine Beziehungen zu Priene sind auch durch anderweitige Zeugnisse bekannt.

Die Ausbeute dieser Ausgrabungen hat, soweit sie wichtig und transportabel war, den Weg in das Britische Museum gefunden. Von der prachtvollen Architektur des Tempels geben die Kapitäle von Säulen und Pilastern und mehrere reich ornamentirte Korniscenstücke ein anschauliches Bild. Ich gehe nicht näher ein auf die wichtige epigraphische Ausbeute und bemerke nur, daß die berühmte und vielfach publicirte Inschrift, welche über einen zwischen Priene und Samos streitigen Küstenstrich handelt, ein Streit, der aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datirt, in der Diadochenperiode wieder auflebt und erst im Jahre 136 v. Chr. endgiltig durch einen Beschluß des römischen

*) C. I. Gr. 2904; Lebas 187. 205.

**) On an inedited tetradrachm of Orophernes II. Numismatic chronicle, 1871, p. 19.

Senats beigelegt wurde, gegenwärtig durch mehrere werthvolle Bruchstücke vervollständigt ist. Unter der Menge der Skulpturen zieht zunächst ein schöner kolossaler weiblicher Kopf das Auge des Betrachters auf sich. Er stimmt in der Anordnung und dem Stile vollständig mit einem vom Mausoleum stammenden und ebenfalls im Britischen Museum befindlichen Kopfe *) überein und ist wie dieser der Kunst der jüngeren attischen Schule zuzuschreiben. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt, unter der sich zierlich gekräuselte Löckchen zur Stirn herabziehen. Die Fleischbehandlung ist weich und verräth eine gewisse Tendenz nach breiter Rundung. Dagegen ist der Mund scharf geschnitten. In den Partien zwischen Auge und Nase gewahren wir jene tiefe Einsenkung, die als eine bezeichnende Eigenthümlichkeit der Typen der jüngeren attischen Schule betrachtet werden darf. An den Löckchen haben sich Ueberreste einer braunrothen Farbe erhalten: nach einigen Spuren zu schließen, scheinen auch die Pupillen bemalt gewesen zu sein. Wiewohl diese Reste zu dürftig sind, um die ursprüngliche Polychromie des Kopfes zu rekonstruiren, so ist es immerhin interessant, ihnen an einem Denkmale zu begegnen, welches von der Zeit des Praxiteles, der bekanntlich auf die Bemalung seiner Statuen die größte Sorgfalt verwendete und sich dabei der Beihilfe des Malers Nikias bediente, nicht weit abliegt. Von dem Friese des Tempels ist eine ganze Reihe von Bruchstücken vorhanden, deren Arbeit deutlich mit den Friesplatten vom Mausoleum übereinstimmt. Höchstens ließe sich ein geringfügiger Unterschied darin wahrnehmen, daß an den Reliefs von Priene das Nackte etwas weicher und mit weniger Detail behandelt ist. Leider sind die Figuren meist so verstümmelt, daß es nur bei wenigen möglich ist, ihre Bedeutung zu bestimmen, wie sich auch über den Inhalt der gesammten Darstellung, bevor es nicht geglückt ist, eine größere Reihe zusammengehöriger Stücke aneinanderzufügen, vor der Hand nur Vermuthungen aussprechen lassen. Um hier nur einige besonders bezeichnende Figuren hervorzuheben, so kann über die Bedeutung einer männlichen Gestalt, welche in Schlangenleibern endet, kaum ein Zweifel obwalten: sie stellt offenbar einen Giganten dar. Eine weibliche Figur scheint, nach dem erhaltenen Torso zu schließen, eine Artemis gewesen zu sein. Eine dritte, welche, bekleidet mit langem gegürtetem Chiton, den Mantel über den Knieen, ein Tympanon an der linken Schulter, auf einem Löwen reitet, wird auf Kybele gedeutet werden müssen. Ein Torso in langem gegürtetem Chiton und flatterndem Mantel, die Arme wie ausholend erhoben, scheint auf Dionysos hinzuweisen. In einer zweiten, mit langärmeligem Chiton bekleideten Jünglingsfigur mit langen Locken über den Schultern, die, den rechten Arm erhebend, nur mit dem Oberkörper aus dem unteren Rande des Reliefs hervorragt, könnte man Helios vermuthen, der sein Gespann aus dem Meere emporlenkt. Die übrige weitaus größere Menge von Figuren lasse ich, da ihre Deutung vor der Hand unmöglich ist, unerwähnt. Die Gestalten sind fast durchweg in heftiger Bewegung dargestellt, welche mit hinreichender Sicherheit auf Kampfscenen schließen läßt. Da wir nun in den obenerwähnten Fragmenten einem Giganten und verschiedenen Göttern begegnet sind, so liegt die Vermuthung nahe, daß der Fries von Priene Scenen aus der Gigantomachie schilderte. Darstellungen dieser Art, welche den Sieg der Götter über die Giganten, den Sieg des sittlichen Prinzips über rohe Naturmacht verherrlichten, waren bekanntlich ein beliebter Schmuck griechischer Tempel. Die Gestalt des aus dem Meere emportauchenden Helios würde, wenn ich jene Figur richtig gedeutet habe, auf die Fortdauer des durch den Sieg der Olympier gesicherten Weltordnung hindeuten, wofür sich ebenfalls aus der griechischen Kunst mannigfache Analogien anführen lassen. Doch muß ich ausdrücklich bemerken, daß die Proportionen dieser Figur etwas größer als die übrigen zu sein scheinen, wodurch die Zugehörigkeit derselben zu dem Friese fraglich wird.

Offenbar in eine spätere Periode als diese von der jüngeren attischen Schule abhängigen Skulpturen gehört das charaktervolle Porträt eines unbärtigen Mannes mit kahler Stirn. Das Kinn ist sehr stark entwickelt, der Mund von großer Feinheit. An der Stirn und den Pupillen sind Farbenspuren bemerkbar. Der äußere Umstand, daß die betreffende Persönlichkeit bartlos auftritt, weist darauf hin, daß dieselbe nach Alexander dem Großen lebte. Doch dürfen wir die Ausführung dieser Skulptur nicht in zu später Zeit und keineswegs erst in römischer Epoche ansetzen. Es möchte schwer fallen, unter den erhaltenen römischen Porträts eines ausfindig zu machen, dessen Stilisirung der des Kopfes von Priene entspräche. Die Kunst, welche dieses Bildniß gestaltete, behandelt die äußere Erscheinung der Dinge in ungleich naturalistischerer Weise, als es in den idealisirenden Porträts der römischen Epoche der Fall ist, hält dagegen in dem Ausdruck der Einzelheiten und Zufälligkeiten der Bildung mehr Maß als es die realistische Richtung der römischen Porträts zu thun pflegt. Offenbar ist dieser Kopf ein Produkt der Kunst der Diadochenperiode, einer Kunst, die bis jetzt nur in wenigen sicher beglaubigten Originalen bekannt und als Mittelglied zwischen der älteren idealen Kunst und der später namentlich auf italischem Boden geförderten realistischen Entwickelung von großem Interesse ist.

Ein anderer wichtiger Erwerb des Britischen Museums ist die Statue eines Diadumenos, d. h. eines Epheben, welcher sich die Tänie um das Haupt bindet. Die Statue wurde bei Vaison (Vasio) in Südfrankreich gefunden und ist, abgesehen davon, daß die Nase, die

*) Newton, Travels and discoveries. II, p. 106.

Oberlippe, das linke Ohr, ein Stück des linken Oberschenkels und die linke Hand fehlen, im Ganzen wohl erhalten. Obwohl von nur dekorativer Ausführung, ist sie kunsthistorisch von der größten Wichtigkeit, denn wir dürfen sie mit hinreichender Sicherheit als eine im Ganzen genaue Kopie des berühmten Diadumenos des Polyklet betrachten. Der Stand und die Proportionen der Figur stimmen in deutlicher Weise mit den Statuen überein, in denen gegenwärtig fast einstimmig Kopien des Doryphoros des Polyklet erkannt werden. Auch verräth der Kopf, abgesehen davon, daß seine Formen etwas rundlicher gehalten sind, eine deutliche Verwandtschaft mit diesem Typus. Die Stilisirung der einzelnen Theile, vor allem der Brustwarzen, welche von scharfen Konturen umrissen sind, weisen deutlich darauf hin, daß in der Statue von Vaison ein Bronzeoriginal kopirt ist. Diese Statue setzt uns auch in den Stand, dem bisher bekannten Diadumenos, der aus dem Palazzo Farnese ebenfalls in das Britische Museum gewandert ist, bestimmter, als es bisher möglich war, seinen Platz in der Kunstentwickelung anzuweisen. Den letzteren in unmittelbaren Bezug zu dem Diadumenos des Polyklet zu setzen, war bei der Schlankheit und der Zartheit seiner Formen unmöglich. Offenbar ist er eine in späterer Zeit vorgenommene Umarbeitung des polykletischen Typus.

Aus den Gräbern von Jalysos auf Rhodos ist eine Reihe von Vasen, Goldsachen und allerlei Anticaglien in das Britische Museum übergegangen. Wie die in den ältesten Gräbern von Kameiros gefundenen Gegenstände haben auch diese einen ausgesprochen orientalischen Charakter. Besonders bemerkenswerth sind eine Schüssel aus getriebenem Golde, worauf eine Flügelfigur bossirt ist, welche in Anordnung und Stil an verwandte Gestalten auf assyrischen Denkmälern erinnert, und ein Scarabäus aus Smalt, auf dem Herr Birch die Kartusche des Königs Amenophis III. aus der 18. Dynastie erkennt.

Ausgrabungen, welche auf der Insel Kypros zwischen Larnaca und Dali unternommen wurden, haben eine Reihe kyprischer Steinskulpturen und Terracotten geliefert.

Auf einzelne Acquisitionen, wie sie im Kunsthandel und bei der Auktion der Vasensammlung des Prinzen Bonaparte gemacht worden sind, kann ich hier nicht näher eingehen. Schließlich sei nur noch der Erwerbung der antiken Goldsachen Herrn Alexander Castellani's gedacht. Es ist eine Sammlung einzig in ihrer Art, welche die Entwickelung der antiken Goldarbeit in beinahe allen Stadien durch ausgezeichnete Exemplare vergegenwärtigt.

Rom, Dezember 1871. W. Helbig.

Die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen im Akademiegebäude zu Berlin.

Bei Gelegenheit der zweiten Ausstellung, welche der Berliner Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen vor etwa zwei Jahren veranstaltete, habe ich an dieser Stelle einen ziemlich ausführlichen Bericht über die dabei zu Tage getretenen Kunstwerke und die Methode der von dem Verein in's Leben gerufenen Zeichen- und Malakademie gegeben. Es handelt sich, zumal da die Ausstellung selbst schon längere Zeit geschlossen ist — sie fiel in die Monate Oktober und November v. J. — und ich nicht im Stande gewesen bin, zur rechten Zeit in die Berichterstattung einzutreten, nicht mehr darum, auf die Einzelheiten eingehend zurückzukommen, vielmehr nur von dem allgemein aus der Ausstellung Resultirenden, von dem also, was auf dauerndes Interesse Anspruch machen kann, Notiz zu nehmen.

Da ist denn zuvörderst angesichts dieser dritten Ausstellung rühmend hervorzuheben, daß der Ernst, mit welchem dieser Frauenverein einem bestimmten Ziele entgegenstrebt, sich auch äußerlich in dem Eindruck der diesmal ausgestellten Kunstwerke in erfreulicher Weise manifestirte. Es kann in keiner Weise bestritten werden, daß die Richtung, die die Künstlerinnen vertreten, daß die Darstellungsweise, deren sie sich befleißigen, die Selbstkritik, die sie zu üben lernen mußten, seit dem ersten Versuch, den sie machten, in geschlossener Gemeinschaft vor die Oeffentlichkeit zu treten, ganz wesentliche Fortschritte gemacht hat. Es würde das vielleicht aus einer specielleren Kritik des Einzelnen nicht so klar hervorgehen, wie es sich dem Rückblickenden darstellt, wenn er sich das Gesammtbild der drei jetzt vergangenen Ausstellungen vergegenwärtigt.

Dem Vereine haben sich seit seiner Begründung die weiblichen in der Kunst schaffenden Kräfte immer mehr angeschlossen, sodaß jetzt wenige irgend hervorragende weibliche Namen nicht in seiner Liste stehen dürften, und es hat sich in der letzten Ausstellung eine Vielseitigkeit des Talentes herausgestellt, an der es noch vor Kurzem, als ich an andrer Stelle über die Kunstbetheiligung der Damen an unserer letzten akademischen Ausstellung berichtete, zu fehlen schien. Auf Einzelheiten möchte ich nicht weiter eingehen und nur zwei Erscheinungen herausheben, die auf besondere Beachtung Anspruch haben: das sind die Arbeiten der Frau Elisabeth Jerichau-Baumann und die der Frau Angelika von Woringen.

Daß Frau Jerichau sich oft so unähnlich sieht, daß man neben einander gestellte Arbeiten schwer auf dieselbe Hand zurückzuführen sich entschließen kann, ist wohl bekannt; in ihrem Besten aber bleibt sie sich gleich, und in dieser männlich kräftigen, fast kühnen Art der Komposition und der Behandlung, durch die sie sich von ihrem frühesten Auftreten an ausgezeichnet hat, trat auf dieser Ausstellung ein Bild von mächtigem Zuge und einer Tiefe des Empfindungslebens hervor, wie man dergleichen eben nicht häufig sieht. Es war die lebensgroße Darstellung einer jugendlichen Märtyrin auf dem Scheiterhaufen.

Die zweite der vorher erwähnten Damen kultivirt ein dem äußeren Erscheinen nach ungleich bescheideneres Feld, nämlich die Illustration, und sie hat sich zum Theil ganz anonym, zum Theil nur mit ihrer Chiffre A. v. W. durch eine Anzahl höchst elegant ausgestatteter, mit Chromo-Lithographien geschmückter Prachtwerke bekannt gemacht. Die Ausstellung machte mit einer Anzahl von Blättern bekannt, Dichtungen verschiedener Verfasser enthaltend, die zum Theil auf die jüngsten Zeitereignisse bezüglich und mit passenden Darstellungen umrahmt waren. Diese sehr anspruchslosen Blätter zeichneten sich durch eine so feine Empfindung, eine so einheitlich geschlossene Wirkung, ein solches Freisein von Sentimentalität und weiblicher Schwächlichkeit aus, daß man wohl nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß in dieser Weise kaum etwas Besseres existirt. Auch in Bezug auf die Farbe herrscht ein so glückliches Gefühl für eine warme und weiche Harmonie, die doch nicht über die bescheidene Gränze dessen, was der Illustration ziemt, sich hinauswagt, wie all das zusammen eben nur bei einem ganz außerordentlichen künstlerischen Taktgefühl möglich ist.

Nicht so erfreulich und beträchtlich, wie in Bezug auf die künstlerische Produktion, treten die Fortschritte der Schule des Vereins hervor. Ich habe in dem vorher angeführten Aufsatze die Hauptmängel der daselbst beobachteten Methode, namentlich was den Landschaftszeichenunterricht betrifft, ausführlicher erörtert, und so leid es mir thut, bleibt mir nichts Anderes als, was ich damals gesagt habe, zu wiederholen: Das ist keine Methode, die anregend und fördernd wirken kann, sondern das ist eine höchst geschickt in Scene gesetzte Spielerei mit der eigenen Fertigkeit des Lehrers und mit der Geduld und Peinlichkeit weiblicher Hände. — Auch in den übrigen Klassen, die dies Mal gar nicht vollständig vertreten waren — es fehlte z. B. die Perspektive gänzlich —, will ein recht geordneter, bedächtig, aber fest vorschreitender Gang nicht hervortreten; es fehlt der Schule eben an einer künstlerisch und wissenschaftlich befähigten Oberleitung, und hierin hat sie wenigstens den leidigen Trost, mit der Akademie der Kunst in der Hauptstadt des deutschen Reiches auf demselben Niveau zu stehen, denn mutatis mutandis leistet diese nicht mehr als sie.

Ein Schritt, der zu Gutem führen kann, ist zum ersten Male unmittelbar vor dieser Ausstellung versucht worden: man hat eine Konkurrenz für gemalte Studienköpfe ausgeschrieben, und einige der zu derselben eingelaufenen Arbeiten geben Zeugniß von dem Vorhandensein jüngerer Kräfte, denen künstlerischer Sinn und eine ganz solide geschulte Technik nicht abzusprechen sind. Diese Kräfte aber sind durchaus nicht aus jener Schule hervorgegangen, sondern sie rekrutiren sich aus der jüngeren Generation der malenden Damen in dem ganzen Gebiete, welches der Verein umfaßt, d. h. also aus ganz Deutschland, und der erste Preis war einer jungen Dame aus München zugefallen, die auch außerdem mit einigen noch nicht ganz reifen und abgeklärten, aber immerhin flotten und tüchtigen Arbeiten vertreten war: Agathe Röstel.

B. M.

Kunstliteratur.

R. v. Retberg, Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte. München, Th. Ackermann, 1871. 8.

Es dürfte wohl kaum einen anderen deutschen Künstler geben, dessen Werke so eifrig gesammelt, so gründlich studirt und so vielseitig betrachtet worden sind, wie diejenigen unseres großen Meisters A. Dürer. Bei dieser Thatsache ist es sehr auffallend, daß fast alle Sammlungen seiner Werke nach den alten Katalogen von Bartsch und Heller geordnet sind, welche sie nach der Art der technischen Ausführung (Holzschnitt oder Kupferstich) und nach den Gegenständen der Darstellung (Biblische Geschichte, Mythologie, Bildnisse &c.) geschieden haben.

Diese Art der Anordnung hat manches Bequeme für das schnelle Auffinden bestimmter Blätter, für gewisse Vergleichungen, zum Zweck der Lösung einzelner Fragen aus dem Gebiete der Kostümkunde, der Ikonographie &c. Als die einzig richtige und wissenschaftliche Methode der Anordnung erscheint jedoch, wenn es darauf ankommt, Dürer als Künstler zu zeigen, die chronologische, welche uns einen Einblick in die geistige Entwickelung des Meisters, seines Wesens und seiner Kunst gestattet und seine Stelle in der Kunstgeschichte mit größerer Klarheit erkennen läßt. Der Beschauer erhält durch diese Anordnung überdies Aufklärung über mancherlei sonst dunkle Verhältnisse. Mit Recht hat man daher die Sammlungen der Werke anderer Meister schon lange in chronologischer Weise geordnet. Bei den Werken Dürer's fehlte sie uns bisher.

Der als Kunstforscher und Kunstsammler wohl bekannte Freiherr R. v. Retberg in München hat diese Arbeit unternommen und legt uns die Resultate seiner Jahre langen Bemühungen nach dieser Seite hin in dem vorliegenden stattlichen Bande vor. Doch hat er sich leider nur auf die Kupferstiche und Holzschnitte beschränkt, freilich den bei Weitem wichtigeren Theil aller Arbeiten Dürer's. Er hofft aber damit die Anregung gegeben zu haben zu der größeren und mühevolleren Arbeit eines genauen kritischen Verzeichnisses aller bekannten Werke, auch der Gemälde, Handzeichnungen und sonstigen beglaubigten Arbeiten des Meisters. Heller hat zwar schon ein ähnliches Verzeichniß versucht, hat es jedoch nach den zufälligen Aufbewahrungsorten geordnet und, wie es in jener Zeit der sehr beschränkten Verkehrs-Anstalten und Vervielfältigungsmittel, da er nur das Wenigste selbst sehen konnte, kaum anders möglich war, in sehr unkritischer Weise ausgeführt.

Retberg's Katalog der Kupferstiche und Holzschnitte, welche er also durcheinander wirft, umfaßt 270 Nummern. Er bietet nicht nur eine neue Anordnung des bekannten Materials, welche natürlich mancherlei Schwierigkeiten bot, sondern auch eine kritische Prüfung desselben in Betreff der Bezeichnung der dargestellten Gegenstände, der Entstehungszeit, wo solche nicht durch die darauf befindliche Jahreszahl angegeben ist, wofür der genaue Kenner

der Kunstweise und des Lebens des Meisters aber doch meist gewisse Anhaltepunkte hat, und der Beglaubigung ihrer Aechtheit. Einzelne Abweichungen von der streng historischen Folge waren allerdings nicht zu vermeiden. So durften z. B. die großen Folgen, wie das Leben der Maria, die Passionen ꝛc. natürlich nicht zerrissen werden. Retberg hat sie, gewiß richtig, nach den frühesten der vorkommenden Jahreszahlen umgeordnet.

Eine neue, den Fortschritten der Kunstwissenschaft entsprechende strenge Kritik der zahlreichen Dürer zugeschriebenen Werke in Betreff ihrer Aechtheit schien dringend nothwendig. Es ist hohe Zeit, viele in den Sammlungen befindliche, des Meisters unwürdige Werke aus denselben zu entfernen. Retberg hat in diesem Kataloge den Anfang gemacht. Das Weitere wird ohne Zweifel M. Thausing in seinem schon lange erwarteten Werke über Dürer geben. Die Kunstkritik ist in dieser Beziehung meist weiter als die Sammler, welche, selbst wenn sie von der Unächtheit dieses oder jenes Blattes überzeugt sind, um der Vollständigkeit ihrer Sammlungen nach den denselben zu Grunde gelegten Katalogen willen, dasselbe aus ihren Sammlungen nicht entfernen mochten und dadurch allen jenen Beschauern der Sammlung, welche mit dem Stande der wissenschaftlichen Kritik nicht genau vertraut sind, ein getrübtes Bild des edlen Meisters zeigten.

Retberg's Arbeit ist eine sehr gründliche, beruht auf Jahre langem, eingehendstem Studium und liebevollster Beschäftigung mit Dürer und seinen Arbeiten. Aus diesen Gründen können wir dem Verfasser schon ein beachtenswerthes Urtheil zutrauen, müssen auf dasselbe Rücksicht nehmen, auch wenn wir es nicht billigen sollten. Doch stellt der Verfasser sein Urtheil keineswegs als endgiltig hin, will dadurch vielmehr nur zu erneuter Kritik von anderer Seite anregen.

Der Katalog sollte übrigens auf die in Nürnberg projektirte große Dürer-Ausstellung des Jahres 1871 vorbereiten, konnte jedoch des Krieges wegen nicht rechtzeitig erscheinen, wie ja bekanntlich der Krieg die Ausstellung selbst in der erwünschten Breite vereitelt hat. Doch ist das Germanische Museum jetzt eifrig bemüht, eine Sammlung aller bekannten Werke Dürer's in Originalen und getreuen Kopien zusammen zu bringen.

Dem Kataloge voran geht eine Lebensskizze des Meisters in Form einer übersichtlichen, daher zum Nachschlagen sehr bequemen Tabelle. Am Schlusse des Werkes finden sich verschiedene, sehr fleißig gearbeitete Verzeichnisse zur leichteren Benutzung des Buches, namentlich auch eine Vergleichung der Nummern Retberg's mit denen von Bartsch und Heller.

Auf Einzelheiten des verdienstvollen Werkes einzugehen, ist hier nicht der Ort. Begründungen abweichender Ansichten müssen besonderen Abhandlungen vorbehalten bleiben. **R. Bergau.**

Karl Heideloff's bekanntes Werk: „Die Ornamentik des Mittelalters" erscheint jetzt im Verlage von S. Soldan's Hofbuchhandlung zu Nürnberg in dritter Auflage mit einem neuen kritisch revidirten Text von Prof. Bergau.

B. **Die Original-Kupferplatten** des großen Werkes „Danzig und seine Bauwerke in malerischen Originalradirungen" von Prof. Schultz in Danzig (54 Tafeln), wovon bis jetzt nur wenige Abdrücke gefertigt wurden, sind von der Verlagshandlung Ernst & Korn in Berlin angekauft worden. Die jetzigen Besitzer des werthvollen Werkes veranstalten nun eine neue, billigere Ausgabe desselben.

Nekrologe.

△ **Heinrich Geiger**, ein junger Bildhauer, 1853 geboren, der die Münchener Akademie besucht und sich zuletzt unter dem trefflichen Anton Heß gebildet hatte, starb in München am 19. Januar. Es war ein schönes, vielversprechendes Talent, wie seine selbständigen Arbeiten: eine Büste des Universitäts-Professors Dr. Buhl, eine Kinderbüste und eine leider unvollendet gebliebene Statuette von Goethe's Lili beweisen. Heinr. Geiger fiel als das Opfer der thierischen Rohheit eines verworfenen Individuums, das ihn, der mit seinem Bruder und einem Freunde von der Eisbahn im englischen Garten heimkehrte, ohne alle Veranlassung mit einem Messerstich in den Nacken zu Boden warf. Obwohl der Stich kein edles Organ getroffen, starb der junge Künstler bereits am fünften Tage nach seiner Verwundung.

B. **Heinrich Petri** aus Göttingen, Historienmaler in Düsseldorf, starb daselbst nach langem Leiden, 37 Jahre alt, den 15. Februar. Er bildete sich in Düsseldorf aus und vervollkommnete sich in Rom, wohin er sich mehrmals begab. Ernstes Streben, strenge Durchbildung und edle Auffassung zeichneten seine religiösen Gemälde vortheilhaft aus, von denen eine Mater dolorosa und ein großes Altarbild für eine Kirche in Portugal besonders hervorzuheben sind. Auch als Porträtmaler leistete er Verdienstliches.

* **Franz Bauer**, der kürzlich in Pension getretene Professor der Bildhauerei an der Wiener Akademie, starb am 14. März im 75. Jahre nach längeren Leiden, von seinen zahlreichen Schülern und Freunden tief betrauert. Die Skulpturensammlung des k. k. Belvedere enthält von Bauer eine mit Recht geschätzte Gruppe der Pietà. Außerdem rühren von ihm zahlreiche treffliche Dekorativstatuen an Gebäuden, z. B. an der Hauptmauth und an der Kirche der Jägerzeil in Wien her. Bauer gehörte als Lehrer der streng klassischen Schule an, welche die Traditionen Thorwaldsen's lebendig zu erhalten strebt.

Preisbewerbungen.

Die Konkurrenz für die Entwürfe zu einem National-Denkmal auf dem Niederwald ist durch folgende Bekanntmachung eröffnet. Die ebenso seltene, wie interessante Aufgabe, eine der poetischsten, die jemals deutschen Künstlern gestellt worden ist, wird gewiß nicht verfehlen, zu zahlreicher Betheiligung auch unter den Fachgenossen anzuregen. Das Komité würde sich übrigens den Dank aller Künstler erwerben, wenn es von dem zur Aufstellung des Denkmals zunächst in Aussicht genommenen Punkte einen genauen Situationsplan und eine oder mehrere Photographien aufnehmen ließe und diese so schnell als möglich zur Disposition der Konkurrenten stellte.

1) Zum Andenken an die jüngste sieg- und erfolgreiche, einmüthige Erhebung des deutschen Volkes und an die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches soll ein National-Denkmal auf dem Niederwald, gegenüber dem Einflusse der Nahe in den Rhein, errichtet werden. 2) Die Konkurrenz zur Einsendung von Entwürfen zu diesem Denkmal ist für alle deutschen Künstler eröffnet. Ihrer Wahl ist die Bestimmung des künstlerischen Charakters des Entwurfs — Plastik oder Architektur oder eine Verbindung beider — überlassen. Für den ersteren Fall ist die Ausführung in Erzguß in Aussicht zu nehmen. 3) Als Standort des Denkmals ist vorerst der Leingipfel gedacht, ein Hügel, etwa auf zwei Drittel der Höhe des Niederwaldes, 500 Fuß über dem Rhein, gerade gegenüber dem Einflusse der Nahe, ohne jedoch damit andere geeignete Punkte am Abhange des Niederwaldes auszuschließen. Die Kosten des Denkmals einschließlich der Aufstellung sollen den Betrag von 250,000 Thlr. nicht überschreiten. 4) Die konkurrirenden Modelle sind in Gypsabgüssen einzusenden, welche die Höhe von 1½ Meter ebensowenig überschreiten, als unter einer solchen von 75 Centimetern bleiben dürfen. Für rein oder vorwiegend architektonische Entwürfe ist statt dessen die Einsendung vollständiger Zeichnungen in ähnlichen Dimensionen gestattet. 5) Die Modelle, beziehentl. Zeichnungen müssen bis längstens 2. September 1872 in Berlin unter einer demnächst bekannt zu machenden Adresse eingetroffen sein, um zur Konkurrenz zugelassen werden zu können. In diesem Falle übernimmt der Ausschuß die Kosten der Hin- und Rückfracht. Sie müssen mit einem Motto für die öffentliche Ausstellung versehen und von einer überschläglichen Berechnung

der Kosten der Ausführung und Aufstellung, sowie von einer genauen Bezeichnung des Standortes, falls als solcher eine andere Stelle des Niederwaldes, als der Leinsgipfel, vorgeschlagen wird, begleitet sein; außerdem ist für das Preisgericht ein versiegelter Zettel beizufügen, welcher Namen und Adresse des Künstlers enthält und außen dasselbe Motto trägt, wie der Entwurf. Die öffentliche Ausstellung der Modelle und Zeichnungen findet mindestens 14 Tage vor dem Urtheilsspruch des Preisgerichtes in Berlin statt und bleibt eine solche auch an anderen Orten vorbehalten. 6) Das Preisgericht besteht aus folgenden Künstlern und Kunstkennern: Professor Drake in Berlin, Professor Eggers in Berlin, Professor Dr. Hähnel in Dresden, Professor Lübke in Stuttgart, Oberbaurath Professor Schmidt in Wien, Oberhofbaurath Professor Strack in Berlin, Professor Zumbusch in München. Dasselbe hat bei seinem Spruch ebensowohl auf den absoluten Kunstwerth der Arbeiten, als auf die Angemessenheit und Ausführbarkeit derselben nach Maßgabe des vorstehenden Programms zu sehen. 7) Dem Autor des hiernach von dem Preisgerichte als der beste erkannten Entwurfs wird entweder die Ausführung desselben innerhalb der durch die verfügbaren Mittel gezogenen Grenzen übertragen, oder ein Preis von 3000 Thlr. zuerkannt. 8) Für den zweitbesten Entwurf wird ein Preis von 1000 Thlr., für den drittbesten ein solcher von 500 Thlr. ausgesetzt. 9) Der zur Ausführung bestimmte, sowie die mit Preisen gekrönten Entwürfe werden Eigenthum des Ausschusses mit dem ausschließlichen Rechte der Vervielfältigung.

Frankfurt a. M., im Februar 1872.

Der geschäftsführende Ausschuß des Komité's zur Errichtung eines National-Denkmals auf dem Niederwald.

Personalnachrichten.

* **Weimar**, im März. Veranlaßt durch die an der hiesigen Großherzogl. Kunstschule bestehenden, auch in d. Bl. bereits erwähnten beklagenswerthen Verhältnisse hat Dr. O. v. Schorn, seit dem Bestehen der Anstalt deren Sekretair und seit neun Jahren mit dem Lehrfache der Kunstgeschichte an derselben betraut, seine Entlassung erbeten und erhalten. Wenige Tage später hat Professor Max Schmidt, vor einigen Jahren als Lehrer der Landschaftsmalerei an die Kunstschule berufen, aus gleichen Gründen seinen Abschied eingereicht und zugleich dem Großherzog eine eingehende Beleuchtung der an der Kunstschule durch die Direktion allmählich herbeigeführten Zustände übergeben. Eben mit der Ausarbeitung dieses Promemoria beschäftigt erhielt Prof. Schmidt einen Ruf an die königl. Akademie nach Königsberg, welchem er im Juli Folge leisten wird. Auch Prof. Thumann wird, nach dem nun nahe bevorstehenden Abgange des Prof. Pauwels, welcher nach Antwerpen zurückkehrt, Weimar verlassen, um in Dresden seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

∴ **Münchener Kunstverein.** Der zur Verloosung der vom Kunstverein angekauften Kunstwerke bestimmte Tag versetzt regelmäßig einen nicht unbeträchtlichen Theil der Vereinsmitglieder in mehr oder minder schlecht verhehlte Aufregung. An sich ist allerdings der Wunsch, hierbei vom Glück durch Zuwendung eines Gewinnstes begünstigt zu werden, ein sehr verzeihlicher; aber für Manche scheint die dahin zielende Hoffnung der einzige Grund zu sein, aus dem sie dem Verein beitreten. Sie waren es auch, die am lebhaftesten gegen die in meinem letzten Briefe erwähnte Revision der Vereinssatzungen eiferten, denn sie sahen ihre Hoffnungen durch die beantragte Reduktion der Verhältnißzahl der Gewinnste zu jener der Theilnehmer an der Verloosung um zehn Prozent vermindert. Es ist ja auch in der That recht angenehm, ein Bild zu gewinnen und sich so für den jährlichen Beitrag an die Vereinskasse schadlos zu halten und überdieß noch ein kleines Geldgeschäft zu machen. Denn machen wir nur kein Geheimniß aus dem, was die ganze Stadt weiß, daß die weitaus größere Anzahl der den hiesigen Vereinsmitgliedern zugefallenen Gewinnste sich bisher schon am Tage nach der Verloosung in der Hand von Kunsthändlern befanden. Doch mag man Jeden nach seinem Geschmacke treiben, uns Anderen aber möge es gestattet sein, wenigstens einen Theil der seit erfolgter Revision der Vereinssatzungen angemeldeten Austrittserklärungen auf solche finanzielle Erwägungen zurückzuführen. Doch fassen wir jetzt den praktischen Erfolg der mehrerwähnten Revision der Vereinssatzungen etwas näher in's Auge. Es konnten nunmehr auch auswärtige und solche Künstler, welche nicht Mitglieder des hiesigen Vereins sind, den Verein mit ihren Werken beschicken, vorausgesetzt, daß das Schiedsgericht sie dazu einladet. Eine solche Beschickung des Vereins Seitens auswärtiger Künstler liegt nicht blos im Interesse des Publikums, sondern insbesondere auch der hiesigen Künstler. Sie gewährt die Möglichkeit, ohne kostspielige Reisen in entfernte Kunststädte die dort herrschenden Richtungen kennen zu lernen und zu sehen, was man dort anstrebt und erreicht. Und es wäre deßhalb schon im Allgemeinen sehr wünschenswerth gewesen, daß recht viele auswärtige Künstler von Belang von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht hätten, ganz abgesehen von der einreißenden Bilderfabrikation. Gleichwohl sahen wir im letzten Vereinsjahre kaum drei oder vier Arbeiten auswärtiger Künstler und können diese Thatsache nur tief beklagen, mag sie nun in der Gleichgiltigkeit der betreffenden Künstler oder darin ihren Grund haben, daß es das hierzu berufene Schiedsgericht etwa an den nothwendigen Einladungen fehlen ließ. Die in der angedeuteten Richtung erwartete „erhebliche Belebung" der Vereins-Ausstellung blieb also, wie wir gesehen, aus. Man durfte eine solche aber auf Grund der Revision der Vereinssatzungen auch noch von anderer Seite her hoffen. Der Verein braucht jetzt um zehn Prozent weniger Kunstwerke zur Verloosung anzukaufen und kann deßhalb sein Augenmerk auch auf werthvollere Kunstwerke richten, d. h. mit anderen Worten, er kann dieselben Summen zum Ankauf weniger aber besserer Arbeiten verwenden, da jetzt nur noch auf 35 Mitglieder ein Gewinn trifft, während bisher schon auf 25 ein solcher traf. Man sieht auf den ersten Blick, wie wesentlich sich die Situation der mit dem Ankauf betrauten Vereinsbehörden besserte: man kann aber auch keinen Augenblick darüber im Unklaren sein, daß sie davon nicht den erwarteten Gebrauch machten. Im vorigen Jahre wurden 141 Kunstwerke, heuer nur 112 angekauft; die im vorigen Jahre darauf verwendete Summe betrug 32,012 Gulden, während heuer nur 30,510 Gulden hierfür verausgabt wurden. Es stellt sich sonach für das vorige Jahr ein Durchschnittspreis von annähernd 230 und für das letzte ein solcher von annähernd 274 Gulden heraus. Nun sind aber alle Unbefangenen darüber einig, daß der durchschnittliche Werth der heuer angekauften Arbeiten keineswegs als ein höherer bezeichnet werden kann und viele, ja sehr viele hinter dem Werthe der im Vorjahre angekauften Kunstwerke zurückblieben. Die Ankaufssumme von 500 Gulden wurde nur in drei Fällen überschritten, nämlich bei Ludwig Thiersch: „Christus heilt den Lahmen am Teiche Bethesda" (1200 Gulden), bei Jos. Wenglein: „An der Isar bei München" (800 Gulden) und bei Wilh. Xylander: „Mondnacht im Kattegat" (580 Gulden). Hierbei kann nicht verschwiegen werden, daß die Wenglein bezahlte Summe fast allgemein als viel zu hoch und außer allem Verhältniß zu dem wahren Werthe des Bildes stehend bezeichnet wird, es müßte denn die bedeutende Raumfläche beim Ankauf den Ausschlag gegeben haben. So kommen wir denn in Erwägung der gegebenen Verhältnisse zu dem nichts weniger als erfreulichen Ergebniß, daß den Vereinsmitgliedern heuer nicht nur um 29 Nummern weniger, sondern auch zum mindesten nicht werthvollere Gewinnste geboten wurden, obwohl der Durchschnittspreis sich um 40 Gulden erhöhte. Das sind schlimme Errungenschaften. Die Frage, ob die Ausstellungen des Vereins gegenüber den in den Vorjahren als reichere zu bezeichnen waren, erledigt sich nach dem Vorstehenden von selbst. Nach dem Rechenschaftsberichte des Verwaltungsausschusses für 1871 soll ferner durch die in Folge der Satzungsrevision erfolgte Beschränkung des Zutrittes Auswärtiger zu den Vereinsausstellungen, beziehungsweise durch die Erhebung einer Eintrittsgebühr von denselben im Falle eines mehr als einmaligen Besuches eine neue Einnahme-Quelle geschaffen worden sein. So lange uns die Uebersicht der Einnahmen und Ausgaben des Kunstvereins für das abgelaufene Rechnungsjahr noch nicht vorliegt, ist ein Urtheil darüber nicht möglich, doch besteht mehr als ein Grund, der zu der Annahme berechtigt, es dürfte auch diese Hoffnung wie die vorstehend erwähnten getäuscht werden. Nachdem die Verwaltungsbehörden die im Vereinslocale ausgestellt gewesenen Blätter, welche als Vereinsgeschenke angeboten gewesen, zurückgewiesen hatte, obwohl sich wenigstens für eines derselben mehrere gewichtige Stimmen erhoben, wurde in aller Stille

der treffliche Stecher Schultheiß beauftragt, seine Platte nach Wilh. Lindenschmit's „Luther als Currendschüler im Hause der Frau Cotta" für den Verein zu vollenden. Ich ziehe dieses Blatt den früher angebotenen vor, muß mich aber mit aller Entschiedenheit gegen die von dem Verwaltungsausschusse in dieser Angelegenheit beliebte ungerechtfertigte Geheimthuerei erklären. Die Sache ist eine alle Mitglieder des Vereins gleichmäßig berührende, und es sollte deßhalb auch allen Gelegenheit dazu gegeben werden, sich darüber auszusprechen. Warum stellte man jene drei Probeblätter aus, warum das letztere nicht? Dieses bureaukratische Wesen paßt am allerwenigsten in einen Verein Gleichberechtigter. Geradezu komisch aber ist es, wenn die Vereinsbehörde in Folge von ultramontanerseits erhobenen Bedenken nicht den Muth hat, dem Blatte jene Bezeichnung zu geben, welche der Meister des Originals seinem Bilde gab und die ich oben anführte. Glauben Sie nicht, daß ich mir einen unzeitigen Scherz erlaube: der Stich soll in der That nur die Unterschrift „Currendschüler" erhalten, und ich würde mich nicht im Mindesten wundern, wenn der Stecher auch noch den Auftrag erhielte, aus dem Kopfe des jungen Luther die Porträtähnlichkeit wegzueskamotiren, denn was erlebt man nicht in unsern Tagen!

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer & Kraus waren jüngst zwei große Landschaften aus Ober-Bayern von August Becker zu sehen, die sich durch klare Farbe und strenge Durchbildung vortheilhaft auszeichneten, wogegen eine Regenlandschaft von S. Jacobsen besonders durch die treffliche Stimmung ansprach. Eine große Darstellung der Gotthardstraße von Prof. Theodor Hagen in Weimar fesselte durch die naturalistisch frappante Wirkung und ein leuchtendes Kolorit von außerordentlicher Kraft, und L. Kolitz bewährte sein schönes Talent in zwei interessanten Landschaften mit Kriegsstaffage, „Im Walde von Orleans" und „Aus der Umgebung von Metz nach der Kapitulation", worin sich der Eindruck des Miterlebten deutlich spiegelte (Kolitz hat den Krieg als Landwehroffizier mitgemacht). Eine Episode aus dem Gefecht von Königinhof 1866 von Professor W. Camphausen dürfte dagegen zu dessen wenigst gelungenen Bildern gehören, sowohl hinsichtlich der Komposition als auch der Färbung. Zwei Genrebilder von F. Hiddemann und C. Böker verdienten wegen origineller Motive, die mit charakteristischer Auffassung malerisch wirksam wiedergegeben waren, gerechte Anerkennung, deren sich auch ein großes Damenporträt von Scheurenberg zu erfreuen hatte. — Auf der Ausstellung von Ed. Schulte zog vor Allem eine ganz vortreffliche große „Marine" von Prof. Andreas Achenbach durch ihre meisterhafte Behandlung in Kolorit und Vortrag Künstler und Laien gleichmäßig an. Professor Oswald Achenbach brachte eine schöne Ansicht des Albanersees mit dem Monte Cavo, dem Städtchen Rocca di Papa und dem Franziskanerkloster Palazzuolo zur Anschauung, und Professor August Weber, der zwei Jahre lang wegen eines Augenleidens nicht malen durfte, erfreute wieder durch eine poetische Mondscheinlandschaft, wie er schon so viele mit verdientem Erfolg gemalt. Unter den Genrebildern sprach namentlich ein betendes Mädchen von H. Salentin an, und im Porträtfach rangen Frau Marie Wiegmann und Prof. Julius Röting um die Palme; Frl. von Modl schloß sich ihnen mit Erfolg an.

Eine Leih-Ausstellung von Gemälden aus Privatbesitz wird auf Veranlassung des Kronprinzen von Preußen demnächst in Berlin eröffnet werden. Als Ausstellungslokal ist das Zeughaus in Aussicht genommen. Zur Förderung des Unternehmens hat der Handelsminister 25,000 Thaler aus bereiten Beständen zur Verfügung gestellt und der Kommerzienrath Ravené einen Beitrag von 5000 Thalern zugesagt. Weitere Beiträge von vermögenden Kunstfreunden werden nicht ausbleiben. Es sollen nur ältere Gemälde zugelassen werden, so daß das Jahr 1840 etwa die Grenze bildet.

Ausstellung alter Bilder in Amsterdam. Der Kunstverein „Arti et Amicitiae" in Amsterdam veranstaltet Mitte April d. J. eine Ausstellung von Gemälden alter Meister, welche nach den Zusagen verschiedener Besitzer bedeutender Privatsammlungen sehr reichhaltig zu werden verspricht. Wir werden ersucht, das kunstliebende Publikum und in erster Linie die Sammler und Eigenthümer von alten Bildern auf das Unternehmen aufmerksam zu machen. Zuschriften sind an den Vereinssekretär, Herrn J. H. Rennefeld, zu richten.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Die Bestrebungen unserer Künstler zu Gunsten der nothleidenden Deutschen in Chicago haben ein schönes Ergebniß geliefert. Hundert und zwölf Oelbilder, Skizzen, Aquarelle und Zeichnungen sind geschenkt worden, darunter treffliche Arbeiten der berühmtesten Meister, wie Knaus, Ed. Bendemann, Andreas und Oswald Achenbach, Wilhelm Sohn, Ittenbach, Jordan u. A., welche acht Tage vor ihrer Absendung nach New-York hier ausgestellt waren. Dort sollen dieselben durch ein Komité von zehn Damen und fünf Herren öffentlich versteigert werden, und es dürfte eine um so höhere Einnahme zu erwarten sein, als dieses Komité Alles aufbietet, das Interesse für den edlen Zweck zu steigern. So werden auf seinen Wunsch gegenwärtig die Bildnisse sämmtlicher Geschenkgeber durch die Photographen G. und A. Overbeck hier fünf und zwanzig Mal in Visitenformat aufgenommen und mit den eigenhändigen Namensunterschriften der Künstler versehen, um in fünfundzwanzig Pracht-Albums vereinigt gleichfalls zur Versteigerung zu gelangen. Professor Carl Hübner, welcher hier die ganze Angelegenheit angeregt und selbst zwei werthvolle Bilder geschenkt hat, ist vom Komité unter lebhaften Dankesäußerungen für seine Bemühungen ersucht worden, die Ausführung dieser Idee zu ermöglichen, was bei dem Entgegenkommen Aller nicht schwer hält. Das Elend unserer hartbedrängten Landsleute in Chicago wird also durch die Mitwirkung der hiesigen Künstlerschaft wohl eine wesentliche Linderung erfahren.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. März — April.

Die farbigen Glasscheiben im Dom von Florenz. Von Hans Semper. Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. (Fortsetzung. (Mit 26 Holzschnitten). — Holzkirchen in Schlesien. Von Anton Peter. (Mit einer Tafel und 3 Holzschnitten). — Gemalte Initialen auf Urkunden. Von Dr. Arnold Luschin. (Mit 1 Holzschnitt). — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Österreich. Von K. Froner. (Mit 3 Holzschnitten). — Bemerkungen über Kunstwerke in Italien. Von E. Dobbert. — Die passio sanctorum quatuor coronatorum. Vun Albert Ilg. (Mit 1 Holzschnitt). — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. K. Lind. (Mit 10 Holzschnitten). — Heraldisch-genealogische Zeitschrift (Mit 1 Holzschn.). — Kostbarer Pergamentcodex der Marciana. Von v. Steinbüchel. — Zur Literatur der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte. Von Dr. A. Messmer. — Aretino oder Dialog über Malerei von Ludovico Dolce. — Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. — Zur Geschichte der Feuerwaffen. — Aus dem Berichte des k. k. Konservators Benesch, über die archäologische Thätigkeit im Caslauer Kreise im Jahre 1871.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 78.

Kunstgewerbliche Ausstellung des Museums. — Die Aufstellung der Sammlungen des Museums. — Zur Regelung des Kunstunterrichts für das weibliche Geschlecht. — Erwerbungen des k. k. Münz- und Antikenkabinets im Jahre 1871. — Programm für eine permanente Ausstellung der zeichnenden reproducirenden Künste alter und neuer Zeit im österr. Museum. — Weltausstellung 1873 in Wien. — Gründung neuer Gewerbeschulen in Elbogen und Graz. — Die Quincaillerie- und Bijouterien-Industrie in Gablonz.

Gewerbehalle. Nr. 3.

Die nationale Hausindustrie, von Jak. Falke. — Ornamente von griechischen Vasen. — Gewandmuster vom Denkmal der Markgräfin Ursula in der Schloßkirche zu Pforzheim. — Renaissance-Ornamente aus Comburg und Schwäb. Hall. — Rosetten von der Thür des Baptisteriums zu Parma.

Kunst und Gewerbe. Nr. 1 — 8.

Schinkel. — Der Stil im Kunstgewerbe. — Aus der Kunstgewerbehalle in München. — Aus dem germanischen Museum. — Kunst- und Kunstindustrie des Elsass im Jahrhundert vor dem dreissigjährigen Kriege. — Die Porzellanfabrik von Ginori. — Die Kunst des Volkes. — (Jede Nummer enthält eine lithographirte Beilage in einfachem oder farbigem Druck, theils moderne theils alte Erzeugnisse der Kunsttechnik darstellend).

Gazette des Beaux-Arts. März.

A propos d'un portrait politique. — Vue générale de l'art chinois. (Mit Holzschn.). — Les musées, les arts et les artistes pendant la Commune. Von Alfred Darcel. — Les portraits de Molière. Von H. Levoix. (Mit Abbild.). — Institution de South Kensington. Von René Ménard. — E'loge de la Folie d' Erasme. Von Champfleury. (Mit Holzschn. nach Holbein).

Journal des Beaux-Arts. Nr. 4.

L'enseignement de l'architecture en France pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle. — Le véritable architecte du temple des Augustins. — Le musée de Ravestein. — Henri Regnault.

The Academy Nr. 43.

J. Meyer's „Correggio", von Crowe-Cavalcaselle. — The exhibition of pictures by old masters. — The temple of Diana at Ephesus.

Berichte vom Kunstmarkt.

* **Berliner Kunstauktion.** Bei der am 19. und 20. Februar durch Herrn Lepke abgehaltenen Versteigerung wurden u. A. folgende Preise erzielt: C. Meyer (Nr. 207) 156 Thaler; W. Gentz (Nr. 230) 200 Thlr.; A. Dillens (Nr. 235) 316 Thlr.; C. de Cauwer (Nr. 214b, nicht im Katalog) 150 Thlr.; Brakeleer (Nr. 247) 250 Thlr.; Hildebrandt, Aquarelle (Nr. 244a) 99 Thlr., (Nr. 244b) 120 Thlr. u. s. w. Der sogenannte Rafael (Nr. 54) wurde mit 436 Thlr. zugeschlagen. Jedes nur einigermaßen geübte Auge erkannte darin einen noch dazu vielfach überarbeiteten Francia.

* **Auktion Gsell.** Der Erfolg der Gsell'schen Auktion übersteigt die kühnsten Erwartungen. An den ersten drei Tagen war bereits die Summe von beiläufig 700,000 Gulden eingegangen. Ueber das Gesammtresultat berichten wir später. Hier nur einige der bedeutendsten Preise: Metsu (Nr. 66, Prinz von Oranien) 30,600 fl.; J. Ruisdael (Nr. 98, aus der Galerie Esterhazy) 27,000 fl.; Fr. Hals (Nr. 37, Porträt) [illegible] fl.; Derselbe (Nr. 40, Porträt) 15,200 fl.; Tiepolo (Nr. [illegible]) 11,400 fl.; Pettenkofen (Nr. 195, sitzender Zigeuner) [illegible] fl.; Derselbe (Nr. 310, großer Markt) 15,070 fl.; Schmitson (Nr. 343, Ochsenheerde) 13,000 fl.; Troyon (Nr. 373, Flußlandschaft) 17,000 fl. rc. —

Auktion Pereire. Das Gesammterträgniß der viertägigen Auktion belief sich auf 1,785,586 Francs. Wir heben von den Hauptpreisen hervor: Rembrandt, Porträt (angeblich von Justus Lipsius) 38,500 Fr.; Rubens, Apollo und [illegible] 40,000; zwei Landschaften von Ruisdael 47,000 und [illegible]; Teniers, Tric-Trac-Partie 17,500; Terburg, Porträt (eine der Perlen der Sammlung) 31,500; zwei Marinen von van de Velde 28,500 und 14,200; zwei Landschaften von demselben 10,000 und 26,700; Wouverman, Pferdemarkt, 15,000 Frs.; Boucher, Venus und Amor 12,600; Greuze, Kopf eines kleinen Mädchens 32,500; Pater, Ländliche Vergnügungen 19,200; Derselbe, Erholung im Park 18,200; Derselbe, die Marketenderinnen von Brest 18,300; Derselbe, Halt am Wirthshause 10,000; Joseph Vernet, der Besuch im Hafen 11,000; Murillo, die Vision der heiligen Rosalie 11,200; Derselbe, die heilige Rosa 21,509; Velazquez, Porträt der Infantin Maria Theresia 10,700 Botticelli, Madonna 17,050; Nicolaus Berchem, Thiere an einem Kanal 42,000; Frans Hals, Frauenportät 21,000; Hobbema, Eintritt in den Wald 81,000; Derselbe, Holländisches Landhaus 50,000; Derselbe, Wassermühle 30,000; Adriaen van Ostade, Spielpartie 8000; Derselbe, ein Trinker 23,000 Frs.; Ary Scheffer, Gretchen am Brunnen 56,000; Ingres, der heilige Symphorian, 9,100; Derselbe, Oedipus und die Sphinx 45,600; Robert Fleury, Karl V. im Kloster St Just 40,000; Leopold Robert, Pifferari vor der Madonna 40,000 Derselbe, Junge Fischer von Neapel 18,800; Meissonier, der Flötenspieler 26,100; Derselbe, Nach dem Frühstück 25,200; Paul Delaroche, heilige Magalene bei dem Pharisäer 9,200; Derselbe, Marie Antoinette nach ihrer Verurtheilung 6,100; Derselbe, Rückkehr von der Ernte 11,500; Delacroix, das Wunder des heiligen Benedikt (nach Rubens), 18,000; Brascassat, Weidelandschaft 16,200; Gérôme, Pifferari in Rom 17,200; Comte, Katharina von Medicis im Schlosse Chaumont 10,000 Frs.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Nr. 13.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

5. April

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Der Brand der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf.

Düsseldorf, 25. März.

In der Nacht vom 19. zum 20. März hat eine furchtbare Feuersbrunst einen großen Theil unserer Akademie zerstört. Gegen 3 Uhr Morgens wurde die Stadt durch die Brandsignale aus tiefstem Schlafe aufgeschreckt. Mächtige Rauchwolken stiegen zum Himmel und ein gluthrother Schein war weithin sichtbar. Es bot einen schaurig schönen Anblick, die Flammen emporlodern und sich im Rhein spiegeln zu sehen, an dessen Ufer bekanntlich das ehemalige Residenzschloß der Herzoge von Jülich-Cleve-Berg, worin sich gegenwärtig die Akademie befindet, erbaut ist. Von hier aus wurde auch durch die Brückenwache schon um Mitternacht der erste Lichtschein bemerkt. Doch erregte derselbe noch keinen Verdacht, da man annahm, daß bei Licht gearbeitet werde. Erst nach geraumer Zeit nahm die Helligkeit in auffälliger Weise zu. Nun wurde Meldung davon gemacht und die Brandglocke geläutet. Es dauerte ziemlich lange, bis die Löschmannschaft mit den Spritzen anlangte, wie sich dieselbe denn überhaupt ebenso wenig wie die aufgestellte Schutzmannschaft ihrer Aufgabe gewachsen zeigte und zu schwerwiegenden Klagen gerechte Veranlassung gab. Inzwischen hatte sich das Feuer, durch den starken Nord-Ost-Wind begünstigt, mit rasender Schnelligkeit ausgebreitet, so daß eine Rettung vieler Kunstsachen unmöglich wurde, und man sich hauptsächlich darauf beschränken mußte, die noch nicht ergriffenen Theile des weitläufigen Gebäudes zu schützen. Der Brand scheint nach übereinstimmenden Aussagen in dem Zimmer entstanden zu sein, worin sich das Sekretariat des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen befindet. Hier war am Nachmittag bei mäßiger Heizung gearbeitet worden. Doch verließen die darin Beschäftigten das Zimmer schon früh, und da keiner derselben Tabak geraucht oder sonst wie mit Feuer zu thun gehabt hatte, so ist es kaum erklärlich, wie der fürchterliche Brand entstanden, der, bei der Stille der Nacht anfänglich unbeachtet, bald die angrenzenden Ateliers erfaßt hatte. Als das Feuer einmal die ausgetrockneten Eichenholzbalken des Dachstuhls erreicht hatte, fand es so reiche Nahrung, daß bald auch die entfernteren Theile des Schlosses in Flammen standen. Zum großen Glück sind die reichhaltigen Schätze des Kupferstich-Kabinets gerettet. Dieselben bestehen bekanntlich aus 14000 Handzeichnungen und 24,000 Stichen aller Schulen, denen sich eine Sammlung von 248 Aquarellnachbildungen italienischer Meisterwerke von J. A. Ramboux anschließt, deren Verlust nicht genug zu beklagen gewesen wäre. Prof. Andreas Müller, Lehrer der Kunstgeschichte und Konservator der Akademie, welcher auf die ersten Feuerzeichen an Ort und Stelle eilte, hat sich um die Erhaltung dieser Schätze große Verdienste erworben, wobei er durch die energische Hilfe des Militärs, vieler junger Künstler und einiger Kaufleute und Handwerker bestens unterstützt wurde. Dagegen hat er leider die Vernichtung seiner eigenen Arbeiten zu betrauern, da sein Atelier eines der ersten war, denen sich die Flammen mittheilten. Außer seinen sämmtlichen Studien hat Prof. Müller sein großes Altarbild für die Kirche in Zifflich an der holländischen Grenze „St. Joseph" eingebüßt, welches nach vierjähriger Arbeit nahezu vollendet war. Ebenso verbrannten alle Studien, Kartons und Skizzen von

Joseph Kehren, der ein bedeutsames Gemälde „Saulus an der Leiche des gesteinigten Stephanus" begonnen hatte und einen schönen mit Kohle gezeichneten Entwurf „Ahasverus" in Oelfarben auszuführen gedachte. Auch Th. Maaßen und P. Molitor sehen sich ihrer Arbeiten beraubt, die gleich den Schöpfungen von H. Commans und R. Risse vollständig vernichtet sind. In des letzteren Atelier befanden sich gerade fünf fertige Bilder, zur Absendung auf verschiedene Ausstellungen bereit. Am schwersten von Allen aber dürfte Prof. H. Wislicenus betroffen sein, dessen Werkstatt ebenfalls ganz ausgebrannt ist. Die Menge verschiedener Kartons, die theilweise, wie das große „Götterbachanal", noch nicht zur Ausführung gelangten, und sechs treffliche Bilder, deren Vollendung nahe bevorstand, sind gleich zahlreichen Studien und Entwürfen untergegangen. Die auch koloristisch rühmenswerthen Gemälde behandelten die vier Jahreszeiten, in lebensgroßen Frauengestalten symbolisch dargestellt, für die Nationalgalerie in Berlin, eine gewappnete Germania auf der Wacht am Rhein und eine große Lorelei. Unweit von dem Atelier von Wislicenus liegt die Dienstwohnung des Akademie-Direktors, Malers Holthausen, welche auch zerstört wurde; doch gelang es den Bewohnern sich selbst zu retten, wie denn überhaupt glücklicherweise kein Menschenleben zu beklagen ist. Die Landschafterklasse mit den dort befindlichen Studien der Schüler derselben, ein Theil der Kupferstecher- und die Bauklasse wurden gleichfalls ein Opfer der Flammen. Dagegen konnten die werthvollen Arbeiten aus den Ateliers der Professoren Deger, Carl Müller (Bruder von Andreas Müller) und J. Keller bis auf einiges Wenige in Sicherheit gebracht werden. Auch das große Bild „Die Grablegung Christi" von Prof. Julius Röting hat man gerettet, doch ist es so stark beschädigt, daß seine Wiederherstellung sehr schwierig, wenn nicht unmöglich sein dürfte. Aus der Werkstatt des Prof. August Wittig ist das Bedeutendste herausgeschafft worden, doch ist sein Verlust an Gypsmodellen, Formen und Abgüssen, so wie an unbrauchbar gewordenem Marmor immerhin beträchtlich. Leider sind auch die vier kolossalen Reliefs, welche Wittig eben beendet hatte, gänzlich zerstört worden. Dieselben gaben in schönen Medaillons die Porträts von Raffael, Michelangelo, Dürer und Holbein wieder und waren für die jüngst restaurirte Rheinfaçade der Akademie bestimmt, wo sie in den nächsten Tagen angebracht werden sollten. Ein großes Glück muß es genannt werden, daß sich der Brand nicht auf den Saal ausdehnte, worin sich die Reste unserer ehemaligen Galerie befinden, unter denen die „Himmelfahrt Mariä" von Rubens die größte Bedeutung hat. Man hatte dies kolossale Bild schon von der Wand genommen, um es nöthigenfalls fortschaffen zu können, was aber immerhin sehr schwer gehalten haben würde, da es auf eine starke Eichenholzplatte gemalt und deswegen 1805 nicht mit nach München gebracht worden ist. Eine werthvolle Sammlung von neuen Oelgemälden, welche die Mitglieder des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" für eine demnächst zu Gunsten desselben stattfindende Verlosung geschenkt haben, konnte aus den Räumen des Schlosses, wo sie einstweilen aufgestellt war, noch eben gerettet werden, ehe dieselben vom Feuer verzehrt wurden. Der Antikensaal, das Museum der Gypsabgüsse und die darüber befindliche Landesbibliothek sind ebenfalls erhalten worden. Der Hauptverlust trifft die obengenannten Historienmaler, die aber um so härter betroffen sind, als sich die Früchte jahrelangen Strebens, wie Studien u. dgl., eben durch nichts ersetzen lassen. Dabei waren deren Werke, bis auf sehr geringe Ausnahmen, nicht versichert, sodaß sich zu dem ideellen auch der materielle Verlust gesellt. Doch ist gegründete Aussicht vorhanden, daß sich der Staat zur Deckung des letzteren bereit finden läßt, eingedenk der vielen Opfer, welche die Künstlerschaft Düsseldorfs stets für patriotische und philanthropische Zwecke gebracht hat. Auch hat sich hier in der Stadt ein Komité von angesehenen Männern gebildet, welches den schwer heimgesuchten Künstlern thätige Hülfe zu leisten bezweckt; und selbst aus London und andern fernen Städten sind schon Beweise aufrichtiger Theilnahme und schätzenswerthe Anerbietungen eingelaufen, wie denn auch eine zahlreich besuchte Generalversammlung des Künstler-Unterstützungsvereins einstimmig beschlossen hat, den geschädigten Mitgliedern so viel wie eben möglich beizustehen. Schwere Verluste trafen auch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, dessen gesammtes Inventar mit allen Platten und Abdrücken seiner Prämienblätter, sowie die Holzstöcke der Rethel'schen Fresken ein Raub der Flammen wurden. Man hat allerdings die Platte des berühmten Keller'schen Stichs der Disputa im Schutt ganz zusammengebogen wieder aufgefunden, doch hat eine chemische Untersuchung ergeben, daß eine Herstellung derselben kaum möglich sein wird, weil sie ganz verkratzt und oxydirt ist. Glücklicher Weise befanden sich die Gelder und Werthpapiere des Kunstvereins nicht im Sekretariat, und der Verwaltungsrath des Vereins hat beschlossen, seine Geschäfte ungestört fortzuführen und die Buchführung aus den Büchern und Korrespondenzen der Agenten möglichst herzustellen.

Gegenwärtig ist eine gerichtliche Untersuchung über die Entstehung des Brandes eingeleitet, die wohl manche Begehungs- und Unterlassungssünden offenbaren wird.

Die ausgebrannten Umfassungsmauern der Akademie bieten einen traurigen Anblick dar. Wir hoffen indessen zuversichtlich, daß auch hier bald aus den Ruinen neues Leben blühen werde. **Moriz Blanckarts.**

Die bildende Kunst der Gegenwart
auf der
Wiener Weltausstellung von 1873.

Das vor Kurzem erschienene Programm der X. Abtheilung der Wiener Weltausstellung (Bildende Kunst der Gegenwart) lautet wörtlich folgendermaßen:

„Entsprechend der hohen Bedeutung dieser Gruppe und um die ungestörte Betrachtung der Werke der bildenden Kunst zu sichern, wird bei der Weltausstellung in Wien im Gegensatze zu den bisherigen Weltausstellungen ein eigenes Ausstellungsgebäude für Kunstwerke errichtet. Dasselbe wird mit dem Hauptgebäude verbunden, nach den neuesten Erfahrungen konstruirt und mit Ober- und Seitenlicht versehen sein.

1. In diese Gruppe werden alle Originalwerke der bildenden Kunst, welche seit der Weltausstellung in London des Jahres 1862 geschaffen worden sind, aufgenommen, und zwar:

a) Architektur: Entwürfe, Pläne, Skizzen, Modelle und Aufnahmen architektonischer Werke. Von jedem Werke können jedoch in der Regel außer den perspektiven Ansichten nur so viele Blätter zur Ausstellung gelangen, als zu dessen Verständniß unmittelbar nothwendig sind und der gegebene Raum es gestattet; andere dazu gehörige Blätter können auf Wunsch des Künstlers in eigenen Mappen aufgelegt werden;

b) Skulptur mit Inbegriff der figuralen Kleinkunst, Graveur- und Medailleurkunst;

c) Malerei: Oelgemälde, Aquarelle, Miniaturen, Pastellgemälde, Gouaches, Glasmalereien, Zeichnungen und Kartons;

d) zeichnende Künste, und zwar: Kupfer- und Stahlstiche, Radirungen, Holzschnitte, Lithographien.

2. Ausgeschlossen sind:

Alle Arten von Kopien sowie jene Werke, welche nicht entsprechend eingerahmt sind; ebenso werden runde oder ovalförmige Rahmen oder auch solche mit abgeschnittenen Ecken nur dann angenommen, wenn sie in viereckige Einfassungen eingefügt sind.

3. Die räumliche Anordnung dieser Gruppe ist, wie bei den andern Gruppen, eine geographische.

4. Jeder an der Ausstellung theilnehmende fremde Staat bestimmt durch eine von seiner Ausstellungs-Kommission berufene Zulassungs-Jury jene Kunstwerke, welche zur Ausstellung gelangen sollen.

5. Ueber die Aufnahme der inländischen Werke der bildenden Kunst entscheiden in der Regel die in den Kronländern aus der Mitte der Landes-Ausstellungs-Kommissionen gewählten Zulassungs-Jury's.

6. Für Wien und Niederösterreich wählt die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens aus ihrer Mitte eine Zulassungs-Jury. Allen Künstlern der übrigen im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder steht es übrigens frei, ihre Werke bezüglich der Aufnahme der von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens gewählten Zulassungs-Jury zu unterbreiten.

7. Das Arrangement der Kunstwerke bleibt jedem an der Ausstellung sich betheiligenden fremden Staate selbst überlassen; das Arrangement der Werke jener Künstler, welche den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern angehören, leitet die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens.

8. Alle zur Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen bis zum 1. Juli 1872 bei dem General-Direktor angemeldet sein, und zwar mit genauer Angabe des Namens des Künstlers und des Eigenthümers, des Gegenstandes der Darstellung, des Werthes und, wenn das Kunstwerk verkäuflich, des Preises.

Es ist gestattet, den Preis eines Kunstwerkes im Kataloge anzugeben.

9. Die Aussteller der Gegenstände der bildenden Kunst haben keinerlei Platzgebühr zu entrichten.

10. Die Ausstellungsobjekte werden vom 1. Februar bis incl. 15. April 1873 in den Ausstellungsraum zugelassen.

11. Alle Anmeldungen und Einsendungen sind zu adressiren: An den General-Direktor der Weltausstellung 1873 in Wien, mit der Bezeichnung „Sektion für bildende Kunst."

12. Auf der Rückseite eines jeden Kunstwerkes, wie in der Kiste, in der sich das Werk befindet, ist der Name des Künstlers und des Eigenthümers, der Gegenstand der Darstellung, sowie der Werth oder der Preis desselben ersichtlich zu machen.

13. Die näheren Bestimmungen bezüglich der Einsendung, Auspackung &c. enthalten die allgemeinen Reglements und sei hier aus diesen nur wiederholt, daß die Daten, welche sich auf die bei den in- und ausländischen Verkehrsanstalten erlangten Transportbegünstigungen für Ausstellungsgegenstände beziehen, von der General-Direktion vor dem 1. Juli 1872 veröffentlicht werden.

14. Für die Versicherung der vom Auslande eingesendeten Kunstwerke während der Dauer der Ausstellung haben die betreffenden ausländischen Kommissionen Sorge zu tragen.

15. Der General-Direktor wird durch Aufstellung von Agenten den Verkauf jener Kunstwerke erleichtern, welche von den Ausstellern als verkäuflich bezeichnet werden.

16. Für die Beurtheilung der ausgestellten Kunstwerke wird eine internationale Jury gebildet werden; bezüglich ihrer Zusammensetzung und Wirksamkeit werden nähere Bestimmungen folgen.

17. Als Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst werden Medaillen Einer Gattung (die Kunstmedaille) verliehen.

18. Künstler, welche an der Preisbewerbung nicht theilzunehmen wünschen, haben dies bei der Einsendung ihrer Werke bekannt zu geben, in welchem Falle diese letzteren mit der Bezeichnung „Hors Concours" versehen werden."

Aus Lepke's Kunstsalon.

Berlin, im März 187[illegible]

Obwohl der Kunsthändler Lepke eigentliche Ausstellungen der in seinem vorübergehenden Besitz befindlichen Objekte nicht veranstaltet, so bieten doch seine außerordentlich reich gefüllten Salons, die er nicht nur dem Käufer sondern auch dem Kenner bereitwillig öffnet, stets einen genußreichen Anblick werthvoller Oelgemälde. Ich notire kurz eine Anzahl der Gegenstände, die ich bei wiederholten Besuchen in den letzten Wochen dort beobachten konnte.

An der Spitze ist zu nennen ein Seestück von A. Achenbach: bewegte See an der Nordseeküste bei bedecktem Himmel, mit Staffage. Die Behandlung der auf den Strand hinaufschäumenden Wellen, der vom Winde gejagten Wolken und der Möven, die, mit Wind und Wellen kämpfend, den nahen Sturm verkündigen, der Männer, welche ein Boot in das Wasser schieben, um zu einem vor Anker liegenden Fahrzeuge zu gelangen, endlich die großartige Anlage des ganzen Tableau's, alles kennzeichnet den nach dieser Richtung hin schwerlich zu übertreffenden Meister. — Ebenfalls von hoher Schönheit, wenn schon weniger großartig als das eben genannte Gemälde, ist ein anderes Seebild desselben Meisters in dem Ausstellungslokal der Berliner Künstler in der Kommandantenstraße.

Dann verdient vor Allem Erwähnung ein äußerst feines und originelles Genrebild von F. Defregger: drei Knaben, einer alten Frau zuhörend, die ihnen aus einem Buche Geschichten vorerzählt. Einen an und für sich trivialen und unbedeutenden Gegenstand mit solcher Frische und Lebenswahrheit darstellen zu können, zeigt wieder das hohe Talent des bekannten Künstlers.

Hingegen wird das Wesen des Genrebildes meiner Meinung nach völlig zerstört, wenn der Künstler sich eng an die durch Ort und Zeit gegebenen Bedingungen anschließt, vor Allem, wenn er die momentanen, gespreizten und unschönen Frauentrachten auf der Leinwand verewigt. Es ist gerade so, als wollte man in der Poesie die Scheidemünze der gesellschaftlichen Höflichkeitsphrasen verwerthen. In diesen Fehler verfällt Krauß in seiner übrigens mit geschickter Technik und feiner Farbenbehandlung gemalten „Wochenstube." Bedeutender als diese Vermischung von Modejournal und künstlerischer Darstellung ist ein Porträt aus der Hand desselben Meisters: ein Frauenkopf von vollendeter Schönheit, in großartiger Auffassung und feiner Durchführung gleich anerkennenswerth.

Sehr originell und zart ist ein kleines Gemälde von Lutteroth: „Der Abschied." Zwei weibliche Figuren stehen an dem flachen, mit Schilf bewachsenen Ufer eines See's (im Hintergrunde ist die Alpenkette sichtbar) und winken einem Schiffe zu, das sich schon außerhalb des Bildes befindet.

Die „reine" Landschaftsmalerei ist mit großer Kühnheit und genialer Auffassung vertreten in einer Alpenlandschaft von O. v. Kamecke. Das Bild athmet Calame'sche Großartigkeit und Reinheit der Natur: vor uns steht einer jener steilen Alpenfürsten, das steingraue Haupt mit weißen Schnee- und Eismassen bedeckt; am Fuße desselben ein ärmliches Hochgebirgsdörfchen; Nothställe für das Vieh, aus grauen Steinen mit jener bekannten einfachen Technik zusammengefügt; durch die grünen blumenreichen Matten führt der von niedrigen Steinmauern eingefaßte Pfad.

An die Seite dieses einfach großen Kunstwerkes stellen wir eine Alpen-Landschaft von B. Schultze. Freilich ist das hier behandelte Thema so großartig, daß es nie ganz ausgebeutet wird und, einigermaßen geschickt behandelt, seiner Wirkung stets sicher ist; in dem vorliegenden Falle jedoch verdient die eigenthümliche Auffassung des Künstlers besondere Anerkennung.

Ein Landschaftsbild von Mathias Schmidt aus den Alpenregionen leistet in Bezug auf das Landschaftliche wenig und erregt mancherlei Bedenken: ein Gebirgspfad steigt steil aus dem Thale herauf, bietet aber dem Blicke des Zuschauers, der ihn zu verfolgen sich bemüht, große Schwierigkeiten; fast ebenso unerklärlich ist die Farbe der Felsenwand, an der sich die Straße entlang zieht. Originell aber ist die Gruppe, die den Vordergrund des Bildes füllt und den eigentlichen Inhalt desselben bildet: eine arme Familie, mit großer Anstrengung einen Karren den Berg hinan ziehend; zwei Patres, ein fetter und ein magerer, stehen am Wege mit sichtlichem Wohlgefallen, daß sie nicht zu arbeiten brauchen „wie andere Menschen", auch nicht wie dieser Kärner, der indessen von dem „modernen Zeitgeist" noch nicht ergriffen ist; denn andächtig zieht er trotz der mühevollen Arbeit den Hut vor den frommen Männern.

Phil. Silvanus.

Ein Denkmal der Gebrüder Grimm.

An dem Geburtshause der Gebrüder Grimm in Hanau wurde am 24. Februar eine Gedenktafel enthüllt, welche durch ihre Bedeutung und Schönheit allgemeines Interesse verdient. Die kunstgewerbreiche Stadt Hanau darf mit Recht darauf stolz sein, daß zwei Männer, welche Deutschland zu seinen edelsten Söhnen zählt, und denen wir und unsere Nachkommen eine so unendliche Bereiche-

rung unseres Gemüthslebens durch die vertieftere Kenntniß deutschen Wesens und deutscher Sprache verdanken, in ihren Mauern geboren sind. Die Bürger Hanau's steuerten daher zusammen, um unter der Aegide der Künstlergenossenschaft in würdiger Weise die Stätte zu zieren, an welcher die Wiege der Gebrüder Grimm gestanden hat. Eine von Konsolen getragene Marmortafel enthält das vergoldete bronzene Medaillon mit dem Doppelporträt nebst den Inschriften:

Geburtshaus

von	und
Wilhelm Grimm	Jakob Grimm
geb. d. 24. Febr. 1786	geb. d. 4. Januar 1785
gest. d. 16. Dec. 1859	gest. d. 20. Sept. 1863

von Hanauern Bürgern gestiftet 1871.

Das Ganze krönt außer dem Doppelstern der Dioskuren ein in Marmor ausgeführter Schwan, welchen die Stadt Hanau im Wappen führt.

Das Portrait-Medaillon ist eine vortreffliche Arbeit des Bildhauers A. von Nordheim in Frankfurt a. M. Ueber dasselbe schrieb Herman Grimm an den Künstler: „Der Bildhauer will und soll weniger noch als der Maler den bestimmten Moment der Existenz wiedergeben, sondern er vereinigt die Züge vieler Jahrzehnte zu einem Ganzen, das etwa die verkörperte Gestalt giebt, wie die Erinnerung sie bietet. In diesem Sinne ist mir Ihr Basrelief eine Arbeit, die durchaus das enthält, was sie enthalten mußte, und es freut mich, daß durch Ihre Hand das Andenken meines Vaters und Onkels in Hanau verewigt worden ist. Meinen herzlichsten Dank also!"

Absender und Empfänger mögen mir nachträglich diese Benutzung eines Privatbriefes erlauben, da derselbe wohl am besten das Kunstwerk würdigt. Das in Gyps verkäufliche Medaillon eignet sich, nebenbei bemerkt, vortrefflich als Wandschmuck für jedes Haus, in dem die deutschen Forscher und Märchenerzähler verehrt werden. Wir übergehen die leider vom schlechtesten Wetter begleiteten Formalitäten der Enthüllung und Uebergabe des Denkmals an die Stadt und erwähnen nur noch, daß bei dem Festessen der Wunsch ausgesprochen wurde, es möge 1885 am hundertjährigen Geburtstage von Jakob Grimm auf dem Neustädter Markte in Hanau die Doppelstatue des Brüderpaares, das Schulter an Schulter gestützt die deutsche Wissenschaft aufbaute und der Kunst die herrlichen Schätze der deutschen Märchen bot, enthüllt werden. Gewiß wird dieser Plan in ganz Deutschland Anklang und begeisterte Unterstützung finden. **Fr. Fischbach.**

Korrespondenzen.

Stockholm, den 19. Februar 1872.

Zwei Ereignisse in der hiesigen Kunstwelt erwecken in diesen Tagen eine so lebhafte Erregung im Publikum und sind an und für sich von einer solchen Bedeutung, daß ich es angemessen finde, meine schon seit längerer Zeit abgebrochene Korrespondenz wieder aufzunehmen, um Ihnen davon Bericht zu erstatten. In unserem Nationalmuseum wurde schon Ende vorigen Jahres ein großes und vorzügliches Bild des Grafen George von Rosen ausgestellt, nachdem es vom Staate um den Preis von 5,500 Rdlr. d. h. ungefähr 3,600 fl. erworben war. Es stellt den König Erik XIV. von Schweden dar, wie er, vom Wahnsinn ergriffen und von seinem Minister Göran Pehrson beeinflußt, im Begriff ist, das Todesurtheil der unglücklichen Familie Sture zu unterzeichnen, während ihn seine Gemahlin, das Bauernmädchen Katharina Monsdotter, vergeblich davon abzuhalten sucht. Der Name Erik XIV., wie der Künstler selbst sein Werk genannt hat, ist nicht hinreichend, um das Bild zu charakterisiren, obwohl der König die Hauptfigur ist; „Erik XIV. ein Todesurtheil unterzeichnend", unter welchem Namen es dem Staate angeboten wurde, geradezu irreleitend — denn der hervorbrechende Wahnsinn des Königs und das grause Gewicht des Urtheils, das sich in den erschrockenen Zügen des Mädchens, in dem Eifer des rachedürstenden Göran ausspricht, zeigen deutlich, daß es sich hier nicht um das Unterschreiben eines Todesurtheils im Allgemeinen, sondern eben um jenes ungerechte Bluturtheil handelt, welches, ein Resultat des Wahnsinns, dem Könige seine Krone kosten konnte und wirklich kostete.

Das Bild ist in alterthümlichem Stile gehalten, und man bemerkt deutlich den Einfluß der Richtung, die wir gewohnt sind, als die Leys'sche zu bezeichnen, obschon man wohl eher zugeben muß, daß die Arbeit ein direktes Ergebniß der fleißigen Studien der altdeutschen und altitalienischen Meister ist. Eine vielleicht nicht ganz berechtigte Lust, die Mängel an vollendeter Zeichnung besonders an den Körpertheilen, die vom Gewande verdeckt sind, wenn nicht hervorzuheben, so doch anzudeuten, so wie auch ein nicht ganz überwundenes Schwanken zwischen italienischen und altdeutschen Vorbildern ist mir auffällig geworden; sonst wüßte ich sehr wenig zu nennen, was den großartigen und vollen Eindruck dieses ergreifenden Kunstwerks beeinträchtigte.

In einem in einfachem Holzstil ausgeführten Zimmer hat sich der König, dem der hervorbrechende Wahnsinn schon in den Augen dämmert, auf die Diele niedergelassen und sitzt so halb ruhend zu den Füßen seiner Geliebten; das Todesurtheil hält er noch in seiner Linken. Göran Pehrson ist eingetreten, eine Quintin-Messys'sche Figur; er, der Emporkömmling, begierig, die Häupter des schwedischen Adels fallen zu sehen, streckt dem König die Feder entgegen, damit er schnell unterzeichne. In seinem Eifer hat er seinen Fuß sogar auf den rothen königlichen Mantel gesetzt. Da trifft ihn der Blick der furchtsamen, aber liebeglühenden Katharina. Sie hat die rechte Hand des vor ihr sitzenden Königs ergriffen, und als gälte es

ihr Leben, drückt sie diese Hand mit den beiden übrigen an ihr Herz, als könnte sie sie dadurch vor der Blutschuld bewahren: sie fühlt mit weiblichem Scharfblick, daß es in diesem Momente nicht nur die Krone des Gelobten, sondern sein Heil für Zeit und Ewigkeit gilt — und ihr Gestus, ihre Miene, ihr Auge spricht dies meisterhaft aus. Sie ist jetzt sein guter Engel geworden, wie Ferran sein böser — und dies ist einfach im Geiste der Zeit durch ihre weiße und seine schwarze Tracht angedeutet. Das Bild hat sehr große Dimensionen, die Figuren sind über Lebensgröße.

Von dem zweiten Bilde, welches gestern zum ersten Male dem Publikum zugänglich war, habe ich Ihnen schon früher, als es eben in Angriff genommen war, erzählt. Jetzt, da es fertig dasteht, entspricht es vollständig der Hoffnung, die ich damals aussprach, es würde eine gelungene Arbeit werden. Prof. Winge's „Thor's Kampf mit den Riesen" ist im Atelier des Künstlers („auf der Staffelei" kann man bei diesem Riesenbilde nicht sagen) von unserem kunstliebenden und in der Kunst selbst schaffenden Könige angekauft und mit 6000 Rdlr. (ungefähr 4000 fl.), allerdings einem sehr mäßigen Preise, bezahlt worden.

In der oberen Hälfte des elf Ellen hohen Bildes sieht man den jungen Donnerer, wie er über Wolken auf seinem von den im unteren Vordergrunde des Bildes bemerkbaren Böcken gezogenen Wagen herunterfährt. In seiner gehobenen Rechten blitzt sein Hammer (Mjölnir) und die Blitze fahren treffend umher auf die Riesen, die den Wagen in grimmigem Streite umgeben. Die linke Hand des Gottes packt einen der Riesen, der eben in das Wagenrad sich festgebissen hat, und im nächsten Augenblicke wird er zerschmettert daliegen, während schon im Vordergrunde ein zweiter rücklings mit gebreiteten Armen in den dunklen Abgrund herunterstürzt. Daß der wahre Geist der Edda über diesem Bilde ruht, ist sicher; daß es eine gewaltige und höchst originelle Erscheinung ist, das ist ebenso wahr — eine mächtige Scala vom hellsten, blitzenden Lichte um den Kopf und den erhobenen Hammer Thor's bis zum tiefsten Dunkel des Abgrundes ist meisterhaft durchgeführt. Eine gewisse Unvollkommenheit der Konture kann man an dem Bilde wohl rügen, wogegen eine nicht geringe Aehnlichkeit des beißenden grimmigen Riesen mit einer entsprechenden Figur in Delacroix' „Dante's Barke" bei der ganzen übrigen hochoriginellen und dreisten Auffassung leicht zu übersehen ist. Wir wünschen, daß der treffliche Meister sich durch dieses Werk für die in der nächsten Zukunft hoffentlich bevorstehende Ausführung der Fresken im Nationalmuseum in den Augen der betreffenden Autoritäten vollkommen bewährt haben möge.

Einer der Reisepensionäre der schwedischen Kunstakademie, J. Börjeson, hat eine tüchtige Studie, einen Kegelspieler, nach Hause geschickt. Bei einer etwas zu übertriebenen Kraftäußerung in der Stellung ist die Arbeit im Uebrigen vorzüglich: die Marmorbehandlung exakt und rein, und als anatomische Studie ist die Figur meisterhaft. Der Künstler, der sich gegenwärtig in Rom aufhält, ist mit einer Gruppe von Seejungfern beschäftigt, mit der er von der Königin von Würtemberg beauftragt worden. — Uebrigens herrscht gegenwärtig wegen der bevorstehenden Ausstellung in Kopenhagen ein reges Leben in den Ateliers unserer Künstler.

Eine Frage, die mit dem Verkaufe des Hammer'schen Museums, einer großartigen Privatsammlung, hervorgetreten ist, und deren Lösung mit großer Spannung entgegengesehen wird, ist die bevorstehende Errichtung eines Gewerbemuseums. Sollte jene Sammlung Schweden verlassen, so würde es wohl für alle Zeiten unmöglich sein, eine ähnlich reichhaltige Sammlung schwedischer Antiquitäten aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert wieder zu erlangen. Der „Schwedische Gewerbeverein" hat darum eben jetzt zwei Fragen zu behandeln, die beide von größter Wichtigkeit für die Zukunft unserer Kunstindustrie sind: erstens die Bildung einer Facsimile-Sammlung, für die schon die Gewerbeschule nicht unbedeutende Ankäufe unter anderm in Wien gemacht hat, und zweitens die Möglichkeit der Erhaltung der Hammer'schen sowie der übrigen kleineren Privatsammlungen für Schweden. Ein auswärtiger Ankauf der Hammer'schen Sammlung würde für Schweden ein Reichsunglück sein, leider aber ist jetzt, wo die Zeit da ist, das Unglück zu hindern, das Budget schon anderweitig sehr in Anspruch genommen, theils auch den Mitgliedern des Reichstags die Bedeutung eines Gewerbemuseums noch nicht recht klar. Die Anwesenheit und hiesige Wirksamkeit Ihres bewährten und liebenswürdigen Landsmannes und Mitarbeiters, des Herrn Jakob Falke, und die Aeußerungen, die er über Schwedens Kunstindustrie veröffentlicht hat, haben allerdings die Augen Vieler geöffnet. Hoffentlich wird das Alles noch gut und glücklich endigen! L. D.

Nekrologe.

△ **Josef Wiesmair und Franz Kreuzer †.** Die berühmte xylographische Anstalt von Braun & Schneider in München hat innerhalb weniger Tage zwei ihrer tüchtigsten Kräfte verloren. Am 13. Januar ging Josef Wiesmair mit Tode ab. Derselbe war 1822 geboren und gehörte der genannten Anstalt seit 1835 ununterbrochen bis zu seinem Tode an. Er galt allezeit als einer der besten Künstler in diesem Etablissement, und es wird ihm außer großer Sauberkeit des Schnittes auch die so höchst schätzenswerthe Gabe nachgerühmt, sich ganz in den Gedanken des Zeichners zu vertiefen. Mit besonderer Vorliebe schnitt Wiesmair Gegenstände aus der Naturgeschichte, wie er denn an der Natur selber mit ganzer Seele hing. Freunde und Bekannte, welche zum ersten Male sein einfaches Schlafgemach betraten, wurden durch zahlreiche Nattern und Schlangen überrascht, mit welchen er dasselbe in Folge einer eigenthümlichen Liebhaberei zu theilen pflegte. Im Winter kam es in Folge dessen wohl vor, daß er selbst sein Bett mit ihnen theilte. Bei ungewöhnlich kleinen Maßverhältnissen besaß Wiesmair außerordentliche Körperkraft, die er als

Turner und Mitglied der freiwilligen Feuerwehr muthvoll verwerthete. — Bei der Beerdigung seines alten Freundes und Genossen Wiesmair zog sich Franz Kreuzer eine Erkältung zu, welche acht Tage später, am 25. Januar, auch seinen Tod herbeiführte. Kreuzer war früher Schüler der Münchener Kunstakademie gewesen, trat 1839 in die genannte xylographische Anstalt und verblieb in derselben bis zu seinem Tode. Er war 1820 geboren und hatte München nur einmal, nämlich 1849 auf längere Zeit verlassen, als er mit seinem Freunde Robert Eberle nach Nordamerika gegangen war, um dort sich eine neue Heimath zu gründen. Doch behagte ihm das dortige Leben so wenig, daß er schon nach ein paar Monaten wieder zurückkehrte. In den letzten Jahren versuchte er sich mit Glück und Geschick in der Landschaftsmalerei, wobei er meist Partien aus dem bayerischen Oberlande brachte. Sein letztes Bild kaufte der Münchener Kunstverein zur Verloosung an. Doch blieb Holzschneiden immer sein Hauptlebensberuf.

△ **Josef Koch** †. Am 17. Februar starb in München der Thiermaler Josef Koch von dort nach längerem, überaus schmerzhaftem Leiden an den unabwendbaren Folgen des Zungenkrebses. In sehr günstigen Vermögensverhältnissen lebend, hatte er die Kunst von jeher weniger als Erwerbsquelle betrachtet als zu seinem Vergnügen betrieben, und so waren auch seine Erfolge keine hervorragenden.

* **Johann Pertscher**, Bildhauer, ein Schüler Franz Bauer's, starb in Wien nach längerem Leiden am 19. Februar im besten Mannesalter. Von ihm rühren u. A. die Marmorstatuen der Herzöge Albrecht I. von Oesterreich und Heinrich Jasomirgott in der Vorhalle des Waffenmuseums des k. k. Arsenals in Wien her.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Die Münchener Künstlergenossenschaft** hat ihren Rechenschaftsbericht für das Jahr 1871 ausgegeben. Im Eingange desselben gedenkt derselbe der vorjährigen Ausstellung von Kunstwerken zu einer Verloosung zum Besten der allgemeinen deutschen Invalidenstiftung und der Thatsache, daß die Münchener Künstler die Hälfte sämmtlicher eingegangenen Gaben spendeten und dadurch das Gelingen des ganzen Unternehmens sicherten. Die Ausstellung fand im königlichen Glaspalaste statt und bestand aus 779 Nummern aus allen Zweigen der Kunst. Obgleich der Absatz der Loose den gehegten Erwartungen nicht entsprach, ergab doch der Reingewinn der Verloosung die bedeutende Summe von 68,500 Gulden. Hiervon trafen 48,200 Gulden auf das Erträgniß des Loosverkaufes und 20,300 Gulden auf den Erlös aus sämmtlichen auf unverkaufte Loose gefallenen Gewinnen, welche um 22,000 Gulden an die Fleischmann'sche Kunsthandlung hier verkauft wurden. Ein definitiver Rechnungsabschluß darüber ist erst nach Ablauf des Termines für Abgabe der Gewinne möglich. Weiterhin gedenkt der Rechenschaftsbericht mit Befremden des am 13. Oktober v. J. vom Berliner Künstlerverein gegen Zuweisung etwa nicht abgeholter Gewinne an den Münchener Künstler-Unterstützungs-Verein erhobenen Protestes und konstatirt, daß obwohl der Termin noch nicht erloschen ist, von verschiedenen Kunststädten, namentlich auch von Berlin Gewinnungegenstände überhaupt nicht zurückgeblieben sind. Unter den gegebenen Verhältnissen kann man den Beschluß des Ausschusses, jenen Protest als der Durchführung des Unternehmens unwürdig ganz unbeachtet zu lassen, nur loben. — Die internationale Kunstausstellung in London zeigte wieder, welche Achtung die Münchener Schule im Auslande genießt: von den dahin eingesendeten Kunstwerken wurde dort fast die Hälfte verkauft, und mehrere Künstler erhielten von dort Aufträge. Der Präsident der englischen Ausstellungskommission bestätigte seinerseits ebenfalls den günstigen Erfolg, deren sich die Münchener Kunst auf der Ausstellung zu erfreuen hatte. Obwohl die Transport- und Versicherungskosten sich auf 1343 Gulden 34 Kreuzer beliefen, erwuchsen doch den Ausstellern keine Kosten, da das königliche Handelsministerium in Berücksichtigung der erfolgreichen Beschickung ausnahmsweise einen Zuschuß von 1000 Gulden bewilligt hatte, und das Fehlende aus der Genossenschaftskasse gedeckt werden konnte. — Die Sommerausstellung im königlichen Kunstausstellungsgebäude umfaßte 500 Werke der Malerei und Plastik, wovon 150 für die Gesammtsumme von 44,000 Gulden verkauft wurden. Die Tageskosten der Ausstellung deckten sich durch die Eintrittsgelder so reichlich, daß der Procentsatz bei Verkäufen von 10 auf 8 Procent herabgesetzt werden konnte. Beim Mangel zureichender Räumlichkeiten muß für heuer noch auf Veranstaltung einer erweiterten Ausstellung verzichtet werden. Dagegen wird eine Verbesserung der Beleuchtung mit einem Kostenaufwande von beiläufig 2000 Gulden beabsichtigt. — In einem von der Genossenschaft schon im Oktober v. J. an das Kultusministerium erstatteten Berichte wurde hervorgehoben, daß die Münchener Kunst auf der Wiener wie auf der Pariser Ausstellung von 1867 als ein geschlossenes Ganze, als „Münchener Schule" sich betheiligen wird. Zu gleicher Zeit wurde der Antrag gestellt, für die Kunst bei dieser Ausstellung 30,000 Gulden in das Budget einzusetzen, was inzwischen auch wirklich geschehen ist. Als gewisse Zustände scharf genug kennzeichnend hebt der Bericht ferner hervor, daß von den bedeutenderen Werken, welche in den letzten fünf Jahren hier geschaffen worden, leider nicht ein einziges in Bayern blieb. Schließlich erwähnt der Bericht noch, daß der Ausschuß der Künstlergenossenschaft sich für die Erhaltung der Rottmann'schen Fresken in den Arkaden des Hofgartens an Ort und Stelle und gegen die beabsichtigte Zerstörung des Isarthores mit dem Freskobilde „Kaiser Ludwig's Einzug nach der Schlacht bei Ampfing" von Neher ausgesprochen. Was die Rottmann'schen Fresken betrifft, so enthält der Bericht folgende beherzigenswerthe Worte: „Doch darf betont werden, daß, wenn ihre Erhaltung nur durch eine Entfernung derselben möglich ist, jedenfalls gute treue Kopien davon an der Stelle eingesetzt werden sollten; denn diese Fresken sind ebenso wie plastische öffentliche Denkmale Gemeingut geworden, und so würde man auch die Intentionen des hohen Stiftes ehren. Ein Entfernen öffentlicher Kunstwerke von ihren ursprünglichen Orten, um sie in Sammlungen zusammen zu häufen, hat sehr bedenkliche Seiten. Die Blütbezeit der Kunst der Renaissance kannte das Anhäufen von Werken der Kunst in Sammlungen nicht. Die meisten öffentlichen Kunstwerke erhalten gerade durch die Oertlichkeit einen besonderen Reiz, Werth und Bedeutung: so auch die Rottmann'schen Fresken in den Arkaden." Zum Schlusse mag noch die Thatsache erwähnt werden, daß von den zehn Ehrenmitgliedern der Münchener Künstlergenossenschaft nicht weniger als sechs Wien angehören, nämlich die Herren Aigner, Engerth, Friedländer, Selleny, Post und Weber. Das Vermögen der Genossenschaft beziffert sich diesmal auf 22,874 Gulden 22 Kreuzer.

△ **Münchener Kunstverein.** Die erste Wochenausstellung des Kunstvereins beim Beginne des neuen Vereinsjahres ragte nicht blos durch eine sehr namhafte Anzahl von Kunstwerken, sondern auch durch den Werth einzelner von ihnen weit über das gewöhnliche Maß hinaus. Defregger's neuestes Bild: „Die beiden Brüder" muß entschieden zu dem Besten gezählt werden, was die neue Münchener Kunst hervorbrachte. Nicht das geringste Verdienst desselben ist die treffliche Wahl eines überaus anspruchslosen, aber mit überraschender Kenntniß des Seelenlebens der Kinder behandelten Stoffes. Einem kleinen Studenten ist während des Studienjahres ein Brüderlein geboren worden, das die Mutter dem in die Ferien Heimkehrenden entgegen hält, während sich die übrigen Familienglieder in der natürlichsten Weise um „die beiden Brüder" gruppiren. Von tiefem Studium der Kindernatur giebt namentlich der Kopf des Kleinsten Zeugniß, der mit Befremden und Neugier auf den unbekannten Ankömmling schaut. Ein Genrebild aus denselben Lebenskreisen, das neben einem Bilde, wie das erwähnte, noch zur Geltung, ja sogar zur entschiedenen Geltung kommt, muß eine bedeutende Leistung sein. Es läßt sich auch in der That zum Lobe von Math. Schmidt's „Terminirenden Mönchen" nicht mehr sagen, als in dem eben Gesagten ausgesprochen ist. Nicht ohne Interesse, namentlich vom kunstgeschichtlichen Standpunkte ist A. v. Heckel's „Scene aus König Lear" mit ihrer pomphaften akademischen Auffassung. Favre du Faur folgt den Spuren seiner Landsleute: er hat es vor Allem auf den Effekt abgesehen. Leider hat er damit bei seinem großen Bilde „Ablieferung der französischen Cavalleriepferde nach der Schlacht bei Sedan" selbst diesen Zweck nicht erreicht, so überwiegend sind die Mängel der Arbeit hinsichtlich der Komposition und Zeichnung. Ich hätte des Bildes gar nicht erwähnt, machte es nicht durch seine gewaltigen Maßverhältnisse so auffallende Ansprüche. Im landschaftlichen Gebiete müssen „Der Hafen von Reval bei Nacht" von Tiessenhausen und Malekt's „Partie bei Schleißheim" rühmend erwähnt werden. Tiessenhausen behandelt mit Vorliebe nordische Küstengegenden und weiß sie durch schöne

Anordnung, noch mehr aber durch poetische Stimmung zu verklären; für Malchi haben die Ebenen seiner polnischen Heimat besonderen Reiz und es ist meines Wissens das erste Mal, daß er sich einen Stoff aus der Nähe Münchens wählte. Wenn er es aber that, so geschah es wohl wegen der Aehnlichkeit des Naturcharakters. Der Schwerpunkt seines Bildes liegt nicht sowohl im Terrain als in den Lüften, deren Glanz und Flimmern bei bedecktem Himmel er meisterhaft zu behandeln versteht. — Seiner schlagenden Charakteristik halber ist noch Kaufmann's „Der Meister soll gleich heimkommen!" zu nennen. Die angeführten Worte sind dem Lehrjungen des ehrsamen Schuhmachers in den Mund gelegt, der im vollen Arbeitskostüm in den benachbarten Wirthsgarten gegangen ist und nun vom Kegelspiel weggerufen wird. Der Gedanke wird noch pikanter, da die Frage offen gelassen ist, ob ein Kunde des Meisters bedarf oder aber die gestrenge Frau Meisterin den Jungen aus eigener Machtvollkommenheit und als oberste Executivgewalt im Hause abgeordnet hat. — Auch die Wochenausstellung vom 3. März bot manches Interessante. So zunächst das in größten Maßverhältnissen gehaltene Bild Arnold Böcklin's „Küstenräuber". Die Perle der Ausstellung war eine „Partie bei Wöring" von Eduard Schleich, aus welcher die ganze Genialität des Meisters überzeugend zu Tage trat. Eine recht wackere, poetisch gestimmte Arbeit ist Jos. Winkler's „Sägemühle bei Weißbach mit den Abhängen des Steinernen Meeres". — Wenn ich zum Schlusse noch Schwabe's Miniaturnachbildungen des „Barberinischen Faunes" und des „Sandalenbinders" aus unserer Glyptothek erwähne, so geschieht dieß nicht sowohl dieser Leistungen wegen, denn sie zeigen, daß der junge Künstler sich mit den Originalen nicht in der Weise vertraut gemacht hat, welche wir seinet- und unsertwillen gewünscht hätten, sondern zuvörderst deshalb, weil damit wenigstens einmal der Anfang gemacht ist, die Meisterwerke der Münchener Antiken in plastischer Weise nachzubilden. Bis jetzt erfolgte nichts der Art, und vielleicht nicht ohne Schuld der engherzigen Vorschriften, welche für die Benutzung der in der Glyptothek aufgestellten Werke gelten. Sie scheinen noch nicht ganz beseitigt, denn ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich annehme, daß Schwabe seine Nachbildungen in der Hauptsache nach Photographien arbeitete.

Der Schleswig-Holstein'sche Kunstverein in Kiel veröffentlicht seinen Rechenschaftsbericht für das Jahr 1871. Aus demselben theilen wir mit, daß die Mitgliederzahl sich leider wieder vermindert hat, sodaß statt 606 nur noch 583 Beiträge gezahlt wurden. Das Unternehmen des Vereins, Beschreibungen der Kirchen in den Herzogthümern und der Kunstschätze in denselben zu sammeln, hat neue Erfolge aufzuweisen, indem zu 37 solchen Beschreibungen 16 neue hinzugekommen sind. Die in der Kunsthalle aufgestellte Sammlung von Kunstwerken weist jetzt 115 Nummern auf. Als die letzte Erwerbung ist ein Oelgemälde von Julius Wagner in Antwerpen, einem geborenen Schleswiger, „Kurhessischer Hochzeitbitter", verzeichnet. Das bei A. v. Werner für 2000 Thaler bestellte Oelgemälde: „General Moltke und sein Stab vor Paris" soll im Herbst dieses Jahres vollendet und aufgestellt werden.

Kölner Central-Dombau-Verein. In Folge vielfach laut gewordener Wünsche, den Ankauf von Kunstwerken für die Dombau-Lotterie nicht ausschließlich auf die Monate November und Dezember zu beschränken, hat der Vorstand des Kölner Central-Dombau-Vereins den Beschluß gefaßt und die betreffende Kommission ermächtigt, auch außer dieser Zeitperiode auf der permanenten Ausstellung des Kölner Kunst-Vereines passend geeignete Kunstwerke zu erwerben. Man knüpft daran die Hoffnung, diese Ausstellung nun auch während der Sommer-Monate zahlreicher als bisher von den Künstlern beschickt zu sehen.

R. L. Sammlung Doria in S. Maria di Capua. Die Bestimmungen der italienischen Regierung über Aufbewahrung der aus dem Alterthum verbliebenen Reste scheinen im Ganzen von gutem Erfolg begleitet zu sein, indem an mehr als einem Ort kleinere Museen entstanden sind, in die von allen Seiten die vorhandenen Skulptur- und Inschriftenfragmente zusammengetragen werden. Freilich sieht so ein Museum oft höchst eigenthümlich aus, namentlich wenn man die großen prachtvollen Räumlichkeiten, aus denen, wie z. B. in Capua, eben erst ein Schüler verjagt worden ist, mit den wenigen unscheinbaren antiken Resten, oft nur ein paar Inschriftsteinen, vergleicht. In andern Städten hat man dagegen bessere Resultate erzielt, so namentlich in Chiusi, wo durch den Patriotismus der Bewohner, trotz der geringen Anzahl von nur 2000 Einwohnern, in wenigen Monaten eine ganz stattliche Sammlung zusammengekommen ist. Wenn nun auch S. Maria di Capua mit seinem neu eingerichteten Museum nicht besonders prahlen kann (es besitzt nur wenige Inschriftsteine und Fragmente eines christlichen Mosaiks mit einem Adler, der einen Fisch in den Klauen hält, in einem Rund), so birgt es doch in seinen Mauern eine Privatsammlung, die an interessanten Gegenständen reiche Fülle hat, sämmtlich durch Ausgrabungen in der Umgegend, auf dem Boden des alten Capua, zu Tage gefördert, Bronzen, Terrakotten, Vasen, und daneben auch Wandmalereien. Ich begnüge mich nur wenige Stücke herauszuheben, die mir von allgemeinem Interesse erscheinen: 1) Prochoe mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde. Saubere Zeichnung. Auf der Vorderseite einer auf drei Füßen ruhenden Platte sind viermal je zwei kleine koncentrische Kreise angebracht, aus denen Wasser hervorströmt; unter jenen stehen Hydrien, zum Auffangen des Wassers, während die beiden Wasserträgerinnen, die eine auf der Platte sitzend, die andere links davon stehend, im Gespräch begriffen scheinen. Eine links oben aufgehängte Binde vervollständigt das Bild. Das Vasengemälde verdient Aufmerksamkeit wegen des von Benndorf und Heydemann publicirten, wo eine geflügelte Frau mit einer Hydria nach rechts eilt. Daß die dort rechts oben sichtbaren doppelten koncentrischen Kreise recht wohl die Mündung eines Brunnens bedeuten können, wird durch das Capuaner Bild, wo aus ganz ebenso geformten Kreisen deutlich Wasser strömt, hinreichend bewiesen. 2) Nicht minder interessant ist ein anderes Vasenbild: Ajax die Kassandra vom Götterbild wegreißend, wegen der Neuerung, daß das Götterbild männlich ist, nicht wie gewöhnlich das der Athene. Man möchte glauben, ein genaues Abbild des Apollon von Tenea dort zu erblicken, so genau stimmt die Haltung des Körpers und die schematische Behandlung der Formen mit jenem alterthümlichen Götterbilde überein. Prochoe rothe Figuren auf schwarzem Grund. 3) Einige Aufmerksamkeit verdient auch eine Schale mit der Darstellung eines Bacchanals, und zwar vorzüglich wegen des Innenbildes, wo einer der Festgenossen dargestellt ist, wie er sich von dem allzu reichlich genossenem Wein in eine Schale, die auf eine Säule gestellt ist, befreit. Ein kleiner Knabe, der gleichfalls auf der Säule steht, unterstützt mit beiden Händen seinen Kopf. — Obgleich sich noch viel des Interessanten in jener Sammlung befindet, möge dies vorläufig genügen; besonders da die Wichtigkeit anderer Monumente weniger in dem Dargestellten als in dem für die Geschichte der Vasenmalerei wichtigen Umstande besteht, daß man genau weiß, wo und mit was für Gegenständen zusammen die einzelnen Stücke gefunden worden sind. Der Besitzer, Herr Simmaco Doria, hält viel auf genaue Fundnotizen. Nur dies eine sei noch erwähnt, daß jene Sammlung besonders reich ist an kleinen Terrakotten alterthümlichen Stils, die als Apotropäen benutzt wurden. Sie finden sich bei vornehmeren Gräbern im Kreise um das Grab herum zur Abwehr von Zauber niedergelegt.

* **Ausstellung für graphische Kunst.** Das Oesterreichische Museum in Wien trifft Vorbereitungen zu einer permanenten Ausstellung von Werken der zeichnenden reproducirenden Künste. Zur Organisation derselben ist ein Specialkomité, bestehend aus den Herren Artaria, v. Eitelberger, v. Hauslab, Schestag und Thausing eingesetzt. Die erste Ausstellung soll eine instruktive sein und den ganzen Umfang der graphischen vervielfältigenden Kunst zur Anschauung bringen. Sie umfaßt folgende fünf Gruppen: 1) Schnitt in Holz und Metall; 2) Metallstich; 3) Steindruck; 4) Galvanoplastische Drucke; 5) Daguerreotypie, Photographie, Photolithographie, Heliographie, Albertotypie, Naturselbstdruck und Umdruck.

†† **Im Wiener Künstlerhause** werden soeben für die bevorstehende große Frühjahrsausstellung, welche am 10. April eröffnet wird, die Zurüstungen getroffen. Wir machen hier nur noch kurz einige Werke namhaft, welche uns in den letzten permanenten Ausstellungen bemerkenswerth erschienen. Ein „Bauernhof" von Geyling überraschte durch naturwahre Auffassung und gelungene Beleuchtung. Henriette Rohner hatte ein recht erkanntes Thierstück: „Erschwerte Vertheidigung" ausgestellt, welches besonders in der Zeichnung zu loben ist. Dücker, Stademann, Obermüllner waren mit hübschen Landschaften vertreten. Streitenfeld's „Tiroler Bauernstube" ist nett und charakteristisch gezeichnet; malen muß aber der junge Mann noch lernen.

Vermischte Nachrichten.

△ **Wilhelm Diez**, der neu ernannte Professor an der Münchener Akademie gehört zu jenen Künstlern, welche aus Grundsatz in fast völliger Zurückgezogenheit von der Welt nur ihrer Kunst leben. Junge Männer, welche wie Wilhelm Diez kaum das dreißigste Lebensjahr überschritten haben, pflegen nicht am Menschenhaß zu laboriren. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß ihm die Kunst alles ersetzt, was ihm die Welt bieten könnte. Diez hat sich schon frühzeitig durch eine Reihe trefflicher Illustrationen und anderer Zeichnungen für den Holzschnitt einen geachteten Namen gemacht, namentlich durch seine äußerst lebendigen Kompositionen zu Schiller's „Geschichte des dreißigjährigen Krieges", welche unbedingt zu dem Besten gezählt werden müssen, was die Kunst in dieser Richtung leistete. Die Studien für diesen Gegenstand blieben nicht ohne tieferen Einfluß auf den jungen Künstler; er bewegt sich noch heute in einem Gebiete, dessen Eigenthümlichkeiten und Charakter er kennt wie Wenige, und dem er immer wieder neue Seiten abzugewinnen weiß. Die Frequenz der Münchener Kunstakademie ist in den letzten Jahren so namhaft gestiegen, daß nicht blos die vorhandenen Lehrräume zu enge wurden, um die große Zahl der namentlich aus dem Auslande herbeiströmenden Schüler aufzunehmen, sondern daß auch eine Vermehrung der Lehrkräfte in hohem Grade wünschenswerth erschien. Das Verdienst, Wilhelm Diez als außerordentlichen Lehrer der Komponirschule gewonnen zu haben, gebührt Karl v. Piloty und W. v. Kaulbach. Diez sollte in einem, in den Räumen des Glaspalastes improvisirten Lokale den Unterricht während der Vormittagsstunden übernehmen, warf sich aber, nachdem er nur zögernd und ausschließlich im Interesse der Schüler sich der unter den gegebenen Verhältnissen keineswegs angenehmen Aufgabe unterzogen, mit solchem Eifer auf dieselbe, daß er auch die meisten Nachmittage unter seinen Schülern zubrachte. Das war im Spätsommer 1870. Als im Februar 1871 Moriz von Schwind heimging, machte sich das Bedürfniß, dessen eben erwähnt wurde, noch lebhafter geltend, und Wilh. Diez ließ sich dazu bestimmen, den Lehrcurs fortzusetzen. Inzwischen brach die ungünstigere Jahreszeit herein, und der Aufenthalt im unheizbaren Glaspalast wurde für Lehrer und Schüler gleich unmöglich. Die definitive Ernennung von Diez zum Professor an der Akademie war längst in Antrag gebracht, verzögerte sich aber in Folge der durch die politischen Verhältnisse gehäuften Geschäfte des Kultusministers bis Neujahr. Wilhelm Diez verfolgt eine Richtung, welche durch die Worte Kaulbach's bei seinem ersten Besuche in der Schule desselben am besten charakterisirt wird. Der Meister meinte nämlich, indem er Diez freudig gerührt umarmte, aus einer anderen Schule kommend glaube man aus der neuen in die alte Pinakothek zu treten.

Zeitschriften.

Art pictorial. Nr. 19 u. 20 (Januar und Februar).

Mr. Taine's notes on english art. — The new Law courts. — Exhibitions. — The new theory of coulour. — The summetry of the human form. Von F. R. Conder. — The principles of art in painting and literature. — Art in Turkey. — South Kensington museum. — Art-gossip.

Beilagen in Heliotypen: I. Correggio's Madonna zu Parma, nach dem Stich von Toschi. — „Am Strand", Statuette von J. D. Crittenden, nach der Natur. — Bildniss des Prinzen Ruprecht nach einem spanischen Gemälde. — Inneres einer italienischen Kirche, nach dem Gemälde von Schlösser. — Murillo's Himmelfahrt Mariä, nach dem Stich von Lessore. — Studie nach dem Leben, nach Mrs. Cameron. — Bemalte Thongefässe von W. S. Coleman, nach der Natur. — Kinderstudie, nach einer Handzeichnung von Ph. de Champagne.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Adler, F. Das Pantheon zu Rom. Gr. 4. Berlin. Besser'sche Buchh. 20 Gr.

Dozio, D. G. Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci. 8. Milano 1871.

Felsing, J. Der literarische Streit über die beiden Bilder in Dresden und Darmstadt, genannt Madonna des Bürgermeisters Meyer. 28 S. 8. Leipzig, H. Vogel.

Heydemann, H. Humoristische Vasenbilder aus Unteritalien. Gr. 4. Ebenda. 10 Gr.

Kupferstiche und Farbendrucke.

Böker. Gang zur Kirmess, in Mezzotinto gest. von P. Dröhmer. gr. qu.-Fol. (40 u. 52 C.). 5 Thlr. Ebenda.

Camphausen. Kaiser Wilhelm (zu Pferde): Einmarsch in Frankreich 1870. (Randzeichnungen v. L. Burger), lith. v. Süssnapp. Chin. Pap. Imp.-Fol. (Ohne Randzeichng. 63 u. 62 C.). 5 Thlr. Ebenda.

——— Kronprinz Friedrich Wilhelm (zu Pferde mit Gefolge) bei Wörth. Prinz Friedrich Carl (zu Pferde mit Gef.) bei Orleans. 2 Bl. lith. v. Süssnapp u. Engelbach. Chin. Pap. Roy.-Fol. (Ohne die Randzeichnungen in Tondr. $52\frac{1}{2}$ u. 47 C.). à 3 Thlr. Ebenda.

——— Moltke (zu Pferde) vor Paris. Bismark (zu Pferde) bei Versailles. 2 Bl. lith. v. Rohrbach u. Engelbach. Chin. Pap. Roy.-Fol. (Ohne d. Randzeichnungen 52 u. 47 C.). à 3 Thlr. Ebenda.

Defregger. Speckbacher und sein Sohn Andreas. Gest. v. J. Sonnenleiter. Chin. Pap. qu.-Fol. (20 u. 26 C.) $3\frac{1}{3}$ Thlr. Ebenda.

Luini. Madonna di Lugano, gest. v. Friedr. Weber 1871. gr. qu.-Fol. (30 u. $45\frac{1}{2}$ C.) $6\frac{2}{3}$ Thlr. Wien, Kaeser.

Marak. Frühling. Sommer. Herbst. Winter. 4 Bl. (Wald- und Baumlandschaften). Gest. v. E. Willmann. Chin. Pap. Fol. ($32\frac{1}{2}$ u. $25\frac{1}{2}$ C.) à 2 Thlr. Ebenda.

Meyer von Bremen. Gebet, in Mezzotinto gest. v. Habelmann. gr. Fol. (44 u. 31 C.). 4 Thlr. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagsh.

——— Arbeit, in Mezzotinto gest. v. Alex. Becker. gr. Fol. (Pendant zu Vor.). 4 Thlr. Ebenda.

Schwind. Die schöne Melusine. Ein Cyklus von 11 Bildern (in Friesform). Phot. v. J. Albert. Nebst 1 Bl. Inhalt u. Titel m. d. Rotunde in Holzschn.). In Mappe in qu.-Imp.-Fol. 40 Thlr. Stuttgart, Neff.

Vautier. Vor Gericht, gest. v. J. L. Raab. gr. qu.-Fol. ($35\frac{1}{2}$ u. $49\frac{1}{2}$ C.) 5 Thlr. Ebenda.

Alt-indische Architektur. 15 Bl. Nach der Natur phot. v. Kapt. Lyon. (Pagoden, Tempel, Intérieurs etc.). Fol u. qu.- Fol. à Bl. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Berlin, Christmann.

Der Dom zu Mainz im Jahre 1819. 2 Bl. nach d. Orig.-Zeichnungen v. Prof. B. Hundeshagen, phot. v. G. Wagner. gr. qu. 4 à 20 Ngr. Mainz, Diemer.

Galerie moderner Meister. Phot. v. F. Hanfstängl nach d. Orig.-Gemälden. Bl. 31. Das Religionsgespräch zu Marburg 1529, v. W. Lindenschmit. 32. Robespierre's Sturz im Nationalconvent zu Paris, v. Max Adamo. 33. Schloss Nymphenburg im 13. Jahrh. 34. Parkscene (mit Fontaine etc.) u. 35. Blankenese a. d. Elbe. v. F. Hennings. 36. Eine Strasse in Tiflis, v. Th. Horschelt. 37. Ein Römergrab, v. Ferd. Knab. 38. Rastende Pferde, 39. Die Rückkehr v. Jahrmarkt (Pferdestück) u. 40. Rastende Schiffspferde, v. Lud. Hartmann. 41. Kühe am See, Herbstmorgen, 42. Heerde am Mittag, 43. Heimkehrende Heerde am Abend, 44. Heerde am See bei Regenwetter, 45. Heerde aus dem Buchenwald ziehend, 46. Kühe am See unter Eichen, v. Fr. Voltz. 47. Unterbrochener Hahnenkampf (durch Schafheerde) u. 48. Schafe auf der Weide, v. O. Gebler. 49. Schafschur u. 50. Im Schafstall, v. J. E. Hofner. 51. Der Rückzug aus Russland 1812, v. Frz. Adam. 52. Episode a. d. Schlacht bei Sedan, v. H. Lang. 53. An der Demarcationslinie (figurenreiche Scene), v. L. Braun. gr. qu.-Fol. à Bl. $2\frac{1}{2}$ Thlr. München, Hanfstängl.

Inserate.

[99]

Die Montmorillon'sche

Kunsthandlung und Auktionsanstalt in München

offerirt zu den beigesetzten Preisen und sendet auf Verlangen und Kosten ihr bekannter Besteller zur Ansicht folgende

Kupferstiche, Radirungen etc. in gewählten Abdrücken:

1) **Anonym.** Altvenetianische Kaufmannsmarke mit dem Marcuslöwen. Kl. qu. 4. Selten. 3 fl.
2) — — Die Messe des h. Gregorius. Altdeutsch. Kupferstich des 15. Jahrh. Alt colorirt. 10 fl.
3) **Ch. Alberti.** 2 Bl. Messer mit Griffen in Goldschmiedearbeit. B. 171 u. 172. Erste Abdr. mit Rand. 32 fl.
4) **H. Aldegrever.** Tarquin u. Lucretia. B. 64. 40 fl.
5) — — Mucius Scaevola. B. 69. 18 fl.
6) — — Mönch und Nonne im Kornfeld. B. 178. 15 fl.
7) **A. Alfieri.** La Vergine in Egitto: Luini. Fol. 1 fl.
8) **A. Altdorfer.** Der Ritter mit Wein u. Brod. B. 50. 10 fl.
9) — — Die Auferstehung. B. 47. Holzschnitt. 10 fl.
10) **G. C. Anhorn.** Abbildung einer Wunderähre 1676. Fol. 2 fl.
11) **Cl. Artaria.** Il redentore: C. Dolce. Fol. 1 fl.
12) **J. Aubert.** Cl. Gillot. Fol. 1 fl.
13) **P. E. Aubert.** Landschaft: Rubens. Qu.-Fol. 2 fl.
14) **D. Beccafumi.** (H. F. E.) Der Zug der Meeresgötter. B. 3. (I. XV. p. 462.) 50 fl.
15) **B. Beham.** Das Kind bei den Todtenköpfen. B. 28. 7 fl.
16) **H. S. Beham.** Die Geduld. B. 138. 8 fl.
17) — — Bauernschlägerei. B. 162. 6 fl.
18) — — Der unthätige Bauer. B. 177. 4 fl.
19) — — Ein Bauernpaar. B. 180. 7 fl.
20) **G. Beretta.** S. Girolamo: Guercino. Fol. 2 fl.
21) **N. Berghem.** Die pissende Kuh. B. 2. Vor jeder Adresse, mit Rand. 48 fl.
22) — — Die drei ruhenden Kühe. B. 3. Mit des Meisters Namen. Vor jeder Adresse. 120 fl.
23) **J. J. de Boissieu.** Vue de Pont Lucano. Rig. 36. 7 fl.
24) **J. A. Börner.** 21 Bl. Versch. Darstellungen aus dem Werke des bekannten Kunstkenners in Nürnb. (Vergl. Andresen.) 14 fl.
25) **A. Boldrini.** Die Affengruppe. Satire auf Bandinellis Laocoon, Qu.-Fol. Holzschn. 3 fl.
26) **G. Bonasone.** Johannis d. T. Geburt: Pontormo. B. 76 20 fl.
27) **Fr. Boucher.** Watteaus Portrait. Baudicour 45. 3 fl.
28) **Isac Bruyn.** Callistos Schwangerschaft von Diana entdeckt. Rund. Kl. 4. 10 fl.
29) **J. Th. de Bry.** Der Zug des Todes, n. Tizian. Schmal qu.-Fol. Vor dem Namen des Malers. 40 fl.
30) **H. Burgkmaier.** 6 Bl. Todsünden. B. 56—61. Holzschn. 14 fl.
31) **J. Callot.** Die h. Familie: A. del Sarto. Meaume 66. 2 fl.
32) — — Das Wunder des h. Mansuetus. M. 141. 2 fl.
33) **H. da Carpi.** Christus u. Magdalena: Raphael. B. 17. Clair-obscur. 3 fl.
34) **Ann. Carracci.** Die Dornenkrönung. B. 3. Vor der Adresse. 20 fl.
35) — — Die h. Jungfrau mit der Schale. B. 8. Vor der Adresse 14 fl.
36) **Alart Claessen.** Christi Geburt. Pass. 62. Vor der Adresse 24 fl.
37) — — Der Soldat mit Familie. B. 37. 6 fl.
38) **L. Cranach.** Die h. Familie mit den tanzenden Engeln. B. 4. 18 fl.
39) **P. A. Ducerceau.** 4 Bl. Goldschmiedsornamente. Kl. 8. 12 fl.
40) — — 4 Bl. Arabesken in Friesen. Kl. qu.-Fol. 3 fl.
41) **A. Dürer.** Christus am Oelberg. B. 19. Eisenstich, vor den Rostflecken. 40 fl.
42) — — Der Schmerzensmensch mit gebundenen Händen. B. 21. Eisenstich. Superb u. selten. 175 fl.
43) — — Der Engel mit dem Schweisstuch. B. 26. Eisenstich. 14 fl.
44) — — Die h. Jungfrau mit Sternenkrone und Scepter. B. 32. 60 fl.
45) **A. Dürer.** Die h. Jungfrau am Baum. B. 35. 110 fl.
46) — — Die h. Jungfrau mit dem Wickelkinde. B. 38. 60 fl.
47) — — Die Hexe. B. 67. 25 fl.
48) — — Die Wirkung der Eifersucht. B. 73. 48 fl.
49) — — Die Melancholie. B. 74. 150 fl.
50) — — Die kleine Fortuna. B. 78. 30 fl.
51) — — Die Gerechtigkeit. B. 79. 24 fl.
52) — — Der Marktbauer. B. 89. 30 fl.
53) — — Der Dudelsackbläser. B. 91 80 fl.
54) — — Das kleine Pferd. B. 96. 40 fl.
55) — — Das monströse Schwein. B. 95. 36 fl.
56) — — Das Wappen mit dem Todtenkopf. B. 101. S. schöne Kopie. 6 fl.
57) — — Albert von Mainz, gen. d. kleine Kardinal. B. 102. 150 fl.
58) — — Der hohe Priester zerreisst sein Kleid. B. 29. Holzschnitt wie die folgenden. Vor dem Text. 4 fl.
59) — — Der Einzug in Jerusalem. B. 22. Ebenso. 4 fl.
60) — — Christus vor Pilatus. B. 31. Ebenso. 4 fl.
61) — — Christus am Kreuz. B. 56. Die schöne Kopie B. Selten. 5 fl.
62) — — Die h. Familie. B. 99. 6 fl.
63) — — Die Enthauptung Johannis. B. 175. 8 fl.
64) — — Herkules. B. 127. 2 fl.
65) — — Das Rhinozeros. B. 136. 3 fl.
66) — — Das Wappen der Scheurl und Tucher. Pass. 214. 10 fl.
67) — — Die Druckerei des J. Badius. Pass 286. 4 fl.
68) **C. Dusart.** Der Violinspieler. B. 15. 15 fl.
69) **A. van Dyck.** Die Dornenkrönung. Fol. Hauptblatt vor den Worten, et fec. aqua forti u. mit Bonenfants Adresse. 60 fl.
70) **E. Esquivel.** Salvator mundi: Dolce. Fol. 3 fl.
71) **J. Falck.** Adolph Joh. Pfalzgraf von Bayern, Jülich etc. Fol. 20 fl.
72) **J. Felsing.** Hagar und Jsmael: Koehler. Gr. Fol. Mit offener Schrift. 7 fl.
73) — — Die Gefangennehmung Christi: H. Hofmann. Roy. qu.-Fol. Vor aller Schrift, nur mit dem Künstlernamen. 14 fl.
74) — — Il Suonatore di Violino: Raphael. Fol. Mit angelegter Schrift. 10 fl.
75) **L. Gaultier.** Das jüngste Gericht: Michel-Angelo. Fol. Vor der Adresse von Mariette. 25 fl.
76) **J. Gole.** Abrah. Hellenbroeck, theol.: van der Werff. Fol. 2 fl.
77) — — Gerh. Havicius. Fol. Schabkunst. 2 fl.
78) — — Carl III. von Spanien. Fol. Desgl. 2 fl.
79) **H. Goltzius.** Heinrich IV. von Frankreich. B. 173. Mit der ersten Adresse (Adolfs). 25 fl.
80) **H. B. Grien.** Pferde im Walde. B. 58. Holzschnitt. 8 fl.
81) **W. Hollar.** 5 Bl. aus dem Todtentanz n. Holbein. P. 242. 248. 256. 258 u. 259. 7 fl.
82) — — Dürer der Vater. P. 1389. 18 fl.
83) — — Raphael de Santi. P. 1486. 14 fl.
84) **D. Hopfer.** 14 Bl. Ornamente. Kl. Fol. u. 4. 20 fl.
85) **G. Longhi.** Die Vermählung der h. Jungfrau: Raphael. Imp.-Fol. Subscriptionsabdr. mit Nr. 509. 175 fl.
86) **R. Morghen.** Das Abendmahl: L. da Vinci. Imp. qu.-Fol. Alter Abdr. vor dem Komma, ohne Papierrand 120 fl.
87) **H. Merz.** Die Zerstörung Jerusalems: Kaulbach. Gr. imp. qu.-Fol. 14 fl.
88) **R. Nanteuil.** Melchior de Gillier, maitre d'Hôtel du roi Dum. 102 4 fl.
89) — — Charles Maurice Le Tellier, archevêque de Reims. Dum. 138. 14 fl.

90) **R. Nanteuil.** D. Marin de la Chataigneraye, conseiller: Dieu Dum. 170. Erster Abdr. 10 fl.
91) — — François de Vendôme, duc de Beaufort: Nocret D. 33. Mit Mariettes Adresse. 22 fl.
92) — — Le grand Turenne dans sa jeunesse. Brustb. in Oval. Fol. Nicht bei Dumesnil. 14 fl.
93) **H. Nüsser.** Die h. Familie von musizirenden Engeln umgeben: Mintrop. Roy.-Fol. Vor aller Schrift auf chin. Pap. 20 fl.
94) **G. Pommer.** Nemesis: Alfr. Rethel. Fol. Vor aller Schrift. 5 fl.
95) **M. A. Raimondi.** Paulus predigt zu Athen: Raphael. B. 45. 40 fl.
96) — — Die Pest: Raphael. B. 417. 350 fl.

MEYERS REISEBÜCHER 1872. — ITALIEN VON GSELL-FELS.

OBER-ITALIEN.	**ROM UND MITTEL-ITALIEN.**
(Soeben erschienen.)	*(Neue berichtigte und ergänzte Ausgabe.)*
Mit 10 Karten, 31 Plänen, 89 Ansichten, 1 Panorama.	Mit 5 Karten, 55 Plänen, 79 Ansichten, 1 Panorama.
1 Band, geb., $3^1/_3$ Thlr.	2 Bände, geb., 6 Thlr.

Der Verfasser schrieb diesen Führer, ***in Allem und Jedem die Frucht eigener Anschauung und Studien,*** weder als Archäolog, noch als Künstler, sondern suchte an seine Person und an sein Buch den ***Maasstab allgemeiner Bildung*** zu legen.

Wer gegenwärtig Italien bereist, wünscht ***sachliche Anleitung,*** nicht blos aufzählende Erwähnung, zum nachhaltigen und verständigen Genuss des Sehenswerthen.

Der Verfasser glaubt für diese Anleitung das richtige Maass getroffen zu haben. Er hat kein Wort geschrieben, das der Beschauer nicht geradezu verlangt oder doch zu seiner Kenntniss hinzuzufügen erfreut ist. ***Die Resultate der allerneuesten Kunstforschungen sind gesichtet;*** bei sehr wichtigen Fragen und Differenzen sind für die Eingeweihteren auch die autoritätischen Meinungen in ***Citaten*** angeführt.

Alles über die ***Geschichte und Kunstgeschichte*** Ober- und Mittel-Italiens Eingeflochtene beruht auf Benutzung der ***besten Quellen;*** aus eigener Erfahrung glaubt der Verfasser mit solcher Herbeiziehung des kulturgeschichtlichen und künstlerischen Moments den meisten der ***gebildeten*** Besucher Italiens von vornherein einen Wunsch zu erfüllen, den andere derartige Bücher ignoriren. [100]

Verlag des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen.

In **Friedr. Bruckmann's** Verlag, **München** und **Berlin**, ist erschienen:

Der Stil
in den technischen und tektonischen Künsten
oder
Praktische Aesthetik.
Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde
von
Professor Gottfried Semper.

I. Band: **Textile Kunst.** Mit 125 Holzschnitten und 15 Farbendrucktafeln. Gr. 8. brosch. Preis 6 Thlr. Eleg. geb. in Halbfrzbd. $6^2/_3$ Thlr.
II. Band: **Keramik. Tektonik. Stereotomie. Metallotechnik.** Mit 239 Holzschnitten und 7 Farbendrucktafeln. Gr. 8. Brosch. Preis 6 Thlr. Eleg. geb. in Halbfrzbd. $6^2/_3$ Thlr.

Semper's epochemachendes Werk hat seit seinem ersten Erscheinen das Urtheil der Künstler und Kunstfreunde, ja sogar die Anschauungsmethoden der Kunstgeschichte und Aesthetik mächtig beeinflusst und geändert, sowie deren Terminologie und Begriffsanalyse unendlich bereichert. Die tiefere Grundlage des umfassenden Werkes, das sich über alle Gebiete des technischen Schaffens ausbreitet, ist die Erklärung des Stilbegriffes aus der Zweckmässigkeit der Kunstform und der Nachweis, dass die Abweichung von diesem Gesetze oder die Annäherung an dasselbe oder die Kongruenz mit ihm stets mit der ästhetischen Qualität der Kunstwerke in den verschiedenen Kulturperioden korrespondirt hat. Einerseits aus dem Bildungsmateriale der verschiedenen Künste, andorseits aus der praktischen Bestimmung ihrer Produkte demonstrirt Semper die Grundbedingungen aller technischen und tektonischen Kunstformen und führt den gebildeten Leser auf höchst anregende Weise in deren Verständniss ein. Er beginnt die Analyse aller künstlerischen Schöpfungen mit einer Erklärung ihres technischen Entstehens, dessen gründliche Kenntniss ihm wie keinem andern Literator zur Seite steht, und endigt seine geistvolle und realistische Darstellung immer mit der Erklärung des geistigen Inhaltes aus der Zweckbestimmung des Werkes. So wird das Buch jedem Gebildeten zum untrüglichen Führer in allen Geschmackssachen. [101]

Verlag von F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M.

[102] Blätter aus

A. Hendschel's Skizzenbuch.

47 Photographien nach dessen Zeichnungen.

Preis der compl. Sammlung in Mappe 21 Thlr.; einzeln à Bl. 12 Ngr.; die 6 Bl. der durch Kinder dargestellten Künste, sowie Nr. 2—5, 21, 29, 34, 36—38, 42 und 47 jedoch à Bl. 20 Ngr.

Auch durch **Rud. Weigel's** Buchhandlung (Herm. Vogel) in Leipzig zu beziehen.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an auf die bei **J. Engelhorn** in **Stuttgart** erscheinende:

Gewerbehalle
1872.

Jährlich 12 Lieferungen: à 9 Sgr. = 30 kr. südd. = 1 Fr. 10 Cts.

Reiche Sammlungen von Ornamenten und Abbildungen aller Gegenstände der Kunstindustrie mit ausführlichen Detailzeichnungen in natürlicher Größe und Anweisungen für die Praxis.

Die Jahrgänge 1863—1866 sind fortwährend à Thlr. 3. = fl. 4. 48.; 1867 — 1871 à Thlr. 3. 18. = fl. 6. zu haben. [103]

Leipziger Kunst-Auktion
von C. G. Boerner
(früher Rud. Weigel).

Geehrten Liebhabern, welche Kunstgegenstände versteigern zu lassen wünschen, stehen die Bedingungen meines Auktionsinstitutes zu Diensten.

Meine Auktionskataloge werden auf Verlangen regelmäßig zugesandt und Aufträge in bekannter Weise pünktlich ausgeführt.

Für mein Antiquariat kaufe ich jederzeit Sammlungen und einzelne werthvolle Partieen von Kupferstichen, Handzeichnungen u. s. w. und erbitte gefällige Offerten. [104]

Leipzig. **C. G. Boerner.**

[105] Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

4. Lieferung: Rothenburg a. d. Tauber, herausg. von *G. Graef.* 1. Heft: Schrank im Besitze des Bildhauers Ott; Steingeländer, Portal im Hofe und am südlichen Giebel, Zwischenwand und Theil der Decke des Vorplatzes im ersten Stocke des Rathhauses; Marktbrunnen nebst Details.

5. Lieferung: Nürnberg, herausg. von *A. Ortwein.* 3. Heft: Brunnen an dem Fleischhause; Giebel eines Hauses in der Carlstrasse; Verschiedene Schlote; Tischlerinnungslade; Thorklopfer und Thürgriff; Ofen im Hasleck'schen Hause nebst Details; Pilasterstreifen aus dem Hirschvogel'schen Saalbaue; Schüssel und Kanne aus vergoldetem Silber.

6. Lieferung: Augsburg und Kreis Schwaben, herausg. von *L. Leybold.* 2. Heft: Decke aus dem gräfl. Fugger'schen Schlosse in Kirchheim a. d. M. nebst Details und Durchschnitt; Thürklopfer; Chorstuhl aus St. Ulrich nebst Details; Gitter nebst Details ebenda; Erker am Maximilians-Museum.

Jede Lieferung enthält 10 Blatt Folio in autographischem Druck nebst erläuterndem Text und kostet im Subscriptionspreise 24 Sgr.

Jährlich erscheinen 10—12 Hefte. Die nächsten Lieferungen werden u. a. die wichtigeren Denkmäler der Renaissance in Merseburg, Braunschweig, im oberen Weserthal, Gandersheim, Schloss Bevern etc. sowie die Fortsetzung von Nürnberg, Augsburg und Rothenburg bringen.

Große Kunstausstellung von Werken lebender Künstler des In- und Auslandes im königlichen Akademiegebäude zu Berlin 1872.

Programm.

§ 1. Die Kunstausstellung wird eröffnet am Sonntag den 1. September und geschlossen am Sonntag den 3. November.

§ 2. Nur die von Künstlern selbst oder in deren Auftrag eingesandten Werke werden zur Ausstellung zugelassen; ausgeschlossen sind: Werke, welche schon einmal in der Akademie ausgestellt waren, Studien, anonyme Arbeiten und Kopien, letztere mit alleiniger Ausnahme der Zeichnungen für den Kupferstich.

§ 3. Jeder Künstler darf nicht mehr als 3 Werke derselben Gattung zur Ausstellung bringen; cyklische Darstellungen machen jedoch eine Ausnahme von dieser Bestimmung.

§ 4. Vor Schluß der Ausstellung kann Niemand einen Gegenstand zurückerhalten.

§ 5. Ueber die Aufnahme der zur Ausstellung eingehenden Kunstwerke entscheidet eine Jury.

§ 6. Eine besondere Kommission besorgt die Aufstellung der Kunstwerke. Reklamation gegen die Aufstellung sind binnen 8 Tagen nach der Eröffnung zunächst an den Vorsitzenden dieser Kommission zu richten, Beschwerden gegen die letztere aber bei dem Senat anzubringen, welcher darüber endgültig entscheidet.

§ 7. Die auszustellenden Kunstwerke sind in den Stunden von 9 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends bis zum 5. August 6 Uhr Abends gegen Empfangschein abzuliefern. Der angegebene Einlieferungstermin muß unabänderlich eingehalten werden, da später einsehende Kunstwerke keine Aufnahme finden können, einer vorhergehenden Anmeldung aber bedarf es nicht.

§ 8. Jedes der eingesandten Kunstwerke ist mit dem Namen des Künstlers, dessen Wohnorte und mit der Angabe des Gegenstandes der Darstellung deutlich zu bezeichnen, bei Gemälden und Zeichnungen auf der Rückseite, bei plastischen Werken an einer angemessenen sichtbaren Stelle.

§ 9. Die eingehenden Kunstwerke sind mit zwei gleichlautenden Anzeigen zu begleiten, wovon die eine mit dem Stempel der Akademie versehen als Empfangsbescheinigung zurückgegeben wird, die andere aber für die Anfertigung des Katalogs dient. Diese Anzeigen müssen außer dem Namen und Vornamen (Titel) des Künstlers zugleich dessen Wohnort enthalten, die dargestellten Gegenstände bezeichnen und bemerken, ob und für welchen Preis das Kunstwerk verkäuflich, sowie für welchen Werth dasselbe gegen Feuersgefahr zu versichern ist.

§ 10. Mehrere Kunstwerke können nur dann unter Einer Nummer zusammengefaßt werden, wenn sie in einem gemeinschaftlichen Rahmen befindlich sind.

§ 11. Transportkosten übernimmt die Akademie nur für Werke ihrer Mitglieder und für diejenigen Künstler, die auf früheren Ausstellungen der Akademie eine goldene Medaille erworben haben, Kunstwerke von bedeutendem Gewicht und aus der Ferne dürfen auch von diesen nur nach vorgängiger Anfrage und mit Genehmigung der Akademie auf Rechnung der Absender eingesandt werden. Alle anderen Einsender haben die Kosten des Her- und Rücktransportes selbst zu tragen.

§ 12. Im Bureau der Ausstellung wird auf Anfragen Auskunft ertheilt, auch in Beziehung auf den Verkauf der Kunstwerke.

Berlin, den 12. März 1872.

[106] **Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.**

Im Auftrage: **Ed. Daege.** **O. F. Gruppe.**

Im Verlage von **Victor von Zabern** in **Mainz** erschienen soeben: [107]

Gehry, P., Zeichenlehrer: 30 Wandtafeln für den Freihandzeichnenunterricht. Folio, in Carton 2 Thlr. oder 2 fl. 36 kr.

Für den Werth dieser für den Unterricht im Freihandzeichnen bestens empfohlenen Vorlagen spricht zur Genüge die Thatsache, dass die Grossh. Centralstelle für die Landesgewerbvereine nach vorgenommener Prüfung 50 Exemplare zur Vertheilung an die Handwerker- und Gewerbezeichenschulen des Grossherzogthums beorderte.

Sammlung alter werthvoller Kupferstiche

zu verkaufen. Raccolta di alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino in Roma MDCCLXIV. Näheres durch **Otto Bertuch**, Gotha. [108]

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig. [109]

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jakob Burckhardt.**

Zweite Auflage, unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von **Dr. A. v. Zahn.**

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Heft 7 der Zeitschrift nebst Nr. 14 der Kunstchronik wird Freitag am 19. April ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **E. Grumbach** in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. April

Nr. 14.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Scaramuzza's Zeichnungen zu Dante's „Hölle."

Pest, im Februar 1872.

Gegenwärtig sind im Lokal unseres Landeskunstvereins eine Reihe von Zeichnungen des italienischen Malers Fr. Scaramuzza zu Dante's „Hölle" ausgestellt, welche seit einiger Zeit in den größeren Städten Oesterreichs und Deutschlands die Runde machen. Da die „Zeitschrift für bildende Kunst" bisher noch kein Referat über die Leistungen Scaramuzza's gebracht hat, so nehme ich an, daß die unparteiische Würdigung derselben, die ich im Folgenden versuchen will, Ihnen nicht unwillkommen sein dürfte.

Cavaliere Francesco Scaramuzza, am 15. Juli 1803 zu Sissa in der Provinz Parma geboren, gegenwärtig Direktor der Akademie und Professor der Malerei ebendaselbst, begann seine künstlerischen Studien in Parma und beendete sie in Rom. So vielfach nun auch der Einfluß der großen Meister der römischen Schule in seinen Zeichnungen nachzuweisen ist, so mannigfache Anklänge an einzelne Motive der Wunderwerke der Stanzen und der sixtinischen Kapelle wir zu registriren haben, Scaramuzza hat es an diesen Vorbildern nicht genug sein lassen. Der Mann, der sein Leben lang die unsterblichen Meisterwerke Correggio's buchstäblich vor Augen gehabt, wußte sich dem Einflusse dieser Perlen der Kunst nicht zu entziehen und wurde — zwar kein Correggio, wohl aber ein gelehriger Nachahmer seiner manieristischen Unarten. Ja, stünde nicht unter jeder Zeichnung ausdrücklich die Signatur „Scaramuzza" und würde nicht die Technik das moderne Entstehungsdatum der Blätter verrathen, wahrlich, die Hälse und Extremitäten mancher Figur würden an die Autorschaft Parmeggianino's glauben machen. Hiermit ist jedoch der Eklekticismus Scaramuzza's noch nicht in alle Bestandtheile zerlegt. Die Römer und die Manieristen müssen sich die Kameradschaft der modernen französischen Illustratoren gefallen lassen; und auch Raffael, Correggio und (der Leser verzeihe mir diese Zusammenstellung) Doré genügen Scaramuzza nicht, da man das Verständniß einzelner Partien seiner Zeichnungen geradezu in dem Studium der Karrikaturen Cham's oder der Zeichner des Kladderadatsch suchen muß. Wer das Bild Nr. 70: „Lucifer, die Seelen der Verräther zermalmend" oder Nr. 24: „Die Dämonen schließen das Thor der Stadt vor Virgil" gesehen hat, wird diese scheinbar paradoxe Behauptung gerechtfertigt finden.

Aus diesem mixtum compositum kann kein lebensfähiges Kunstwerk, kann überhaupt kein Kunstwerk entstehen. Die Komposition ist denn auch in den meisten Blättern mangelhaft, oft sogar dem Sinne der bezüglichen Stelle in der Divina commedia ganz widersprechend, wie z. B. die räumliche Anordnung der Verschwender und der Geizigen auf Nr. 17. Hier hat Scaramuzza seinen Dante total mißverstanden, und er sollte sich in irgend einem Kommentar rücksichtlich der Auffassung dieser Stelle unterrichten.

Den eigentlichen Todesstoß erhalten jedoch viele Blätter durch die Benutzung eines ganz unkünstlerischen, theilweise bildlich absolut nicht darstellbaren Vorwurfes. In diese Kategorie gehören etwa die Hälfte der Zeichnungen. Man übe seine Phantasie an dem Versuche, sich ein Bild vorzustellen, auf dem „ein Räuber von einer schwarzen Natter in den Nabel gestochen wird, und Feuer aus der Wunde und aus dem Rachen der Schlange hervorbricht, worauf sie sich fest und unbeweglich Eines das Andere betrachten, und der Rauch sie umhüllt, indem Eines

die Gestalt des Andern annimmt.“ Es gehört eine ganz unerklärliche, psychologisch merkwürdige Künstler-Unnatur dazu, die Illustrirung solcher Unmöglichkeiten zu versuchen, bei der man außerhalb der Grenzen des Gebietes der Schönheit in dem Gebiete der Scheußlichkeiten herumwatet, und bei der das widerliche Produkt einer verirrten Phantasie auch nicht entfernt den Vorwurf ahnen läßt, dem es sein bedauernswerthes Dasein verdankt. In keinem Falle läßt sich z. B. Nr. 52: „Die Dämonen ziehen aus dem Pechsee Gian Polo einen berüchtigten Betrüger hervor“, „da glich er einer Otter“ ästhetisch rechtfertigen: so wenig wie Nr. 23: „zwei Dämonen, welche sich in die Haare gerathen, fallen in die See“, — eine Komposition von wirklich unbegreiflicher Häßlichkeit.

Unter den wenigen Blättern, die in Auffassung und Anordnung gelungen sind, erinnern einige zu ihrem großen Nachtheil an ziemlich ungenirt benutzte Vorbilder, hinter denen sie jedoch himmelweit zurückstehen. Wir erwähnen nur Nr. 22: „Filippo Argenti, ein wuthentbrannter Schatten, wird, da er in die Barke einsteigen will, von Virgil gewaltsam zurückgewiesen.“ Wer wird hierbei nicht an Delacroix's „Barke des Phlegyas“ erinnert?

Aus der ganzen Reihe von Zeichnungen lassen sich eben nur äußerst wenige herausheben, die nach jeder Richtung hin befriedigen können; wir stehen nicht an, die Zeichnungen Nr. 15: „Der Augenblick, in welchem Paolo und Francesca von Rimini sich ihre Liebe gestehen“; Nr. 20: „Das Glück entzieht den Müßigen und Genußsüchtigen und spendet den Arbeitsamen und Fleißigen“; Nr. 54: „Virgil flieht die Dämonen und läßt sich, Dante auf der eigenen Brust tragend, vom Ufer herabgleiten“; endlich Nr. 56: „Virgil ermuntert Dante, sich von der Ermüdung und Angst nicht besiegen zu lassen“ für in vielfacher Beziehung sehr gelungen zu erklären.

Fragen wir nun, ob mit den in Rede stehenden Blättern den Anforderungen Genüge geleistet ist, die man an Illustrationen in Bezug auf die Technik stellt, so müssen wir erklären, daß eine Kunst der Mache, wie wir sie in den ausgestellten 72 Federzeichnungen zu bewundern Gelegenheit haben, unter die allerseltensten Seltenheiten gehört. Die Ausführung einzelner Blätter ist von einer geradezu unbegreiflichen Virtuosität. So sehen wir auf Nr. 55 „die Heuchler langsam unter vergoldeten Bleikappen, alle über den an die Erde festgenagelten Kaiphas schreitend“ und staunen über die Schattirung, die uns den matten, schweren Glanz des Metalles in so wahrheitsgetreuer Weise mit so geringen Mitteln vor die Augen bringt. So werden wir uns bei Betrachtung von Nr. 62 unwillkürlich fragen, ob wir es denn wirklich mit einer Federzeichnung zu thun haben, da hierbei die Kupferstichtechnik mit nicht zu übertreffender Geschicklichkeit und mit vollem Glück nachgeahmt erscheint.

Schließlich gestatten Sie mir noch die kurze Erörterung einer Frage von rein lokalem Interesse, welche durch den Besuch dieser Ausstellung in mir angeregt wurde.

Lag die Ausstellung dieser Illustrationen Seitens des Landesvereins für bildende Kunst im Interesse des hiesigen Publikums? Die Antwort hierauf ergiebt sich aus dem Gesagten. Wo man es dem Publikum ermöglicht hat, seine Fähigkeit zum geistigen Erfassen der Kunstwerke an unbestrittenen Meisterwerken der Malerei ununterbrochen zu üben und zu steigern, da ist es wohl erlaubt, Werke von untergeordneter Bedeutung mit Rücksicht etwa auf ihre bemerkenswerthe Technik auszustellen. Ein solches Publikum wird das Korn von der Spreu wohl zu unterscheiden wissen, wird sich an der technischen Vollendung dieser Bilder erfreuen, jedoch jeden weiteren Anspruch derselben in künstlerischer Beziehung streng zurückweisen. Anders verhält es sich aber mit einem Publikum, dem unter hundert berühmt gewordenen Bildern kaum ein einziges zugänglich ist, dem nur äußerst selten Gelegenheit geboten wird, seinen Geschmack mit Rücksicht auf die heute maßgebenden Richtungen zu bilden und zu veredeln. Ein solches Publikum wird durch die Ausstellung von Zeichnungen, wie die besprochenen, in seinen ohnehin noch nicht in Fleisch und Blut übergegangenen ästhetischen Grundsätzen ganz empfindlich geschädigt und verliert jeden Maßstab zur Beurtheilung des künstlerisch Erlaubten und Schönen.

Was diesem Publikum geboten wird, muß die strenge Prüfung vor der zur Beurtheilung aller zur Ausstellung gelangenden Werke berufenen Stelle mit Erfolg bestanden haben, was bei den in Rede stehenden Zeichnungen schlechterdings nicht zugetroffen haben kann. Wenn wir schon auf die Besichtigung der meisten gelungenen, von den Kunstausstellungsberichten in allen Tonarten gepriesenen Kunstwerke verzichten müssen, so thun wir dies sehr gern freiwillig bei Werken von ganz untergeordneter Bedeutung.

B. M.

Die Ausstellung der Kunstliebhaber und Sammler

(Exposition des amateurs)

auf der

Weltausstellung von 1873.

Das Programm der 24. Gruppe der Wiener Weltausstellung (Objekte der Kunst und des Kunstgewerbes früherer Zeit, ausgestellt von Kunstliebhabern und Sammlern) lautet folgendermaßen:

„Während alle anderen Gruppen der Weltausstellung die Aufgabe haben, den künstlerischen und gewerblichen Fortschritt, die industriellen Leistungen der Gegenwart darzustellen, soll die Gruppe 24 eine Auswahl eigenthümlicher und schöner Gegenstände der Vergangenheit und eben damit den Antheil bestimmter

früherer Kulturepochen an der Entwicklung der Kunst und der Gewerbe zur Anschauung bringen.

Indem dieser Theil der Ausstellung dem Beschauer ein Bild jener überraschenden und fesselnden Mannigfaltigkeit entrollen wird, welche unsere Vorfahren auf dem Gebiete der Kunstübung und der gewerblichen Thätigkeit entfalteten, soll er zugleich die unwiderlegbarsten Beweise des Schönheitssinnes, der technischen Geschicklichkeit und des oft so feinfühligen Geschmackes vergangener Zeiten aufbringen und zusammenstellen. Das aber ist eben der Zweck dieser kulturhistorischen Rückschau, dieser exposition rétrospective. Auf den aufmerksamen Besucher wird dieselbe nicht blos anregend, sondern auch belehrend wirken.

Der Kreis der Gegenstände, welche in Gruppe 24 aufgenommen werden können, ist nicht leicht zu bezeichnen.

Nachdem das fernste Alterthum, dann das Mittelalter, ferner die Leistungen des Orientes und die Renaissance, ja selbst noch das letztvergangene Jahrhundert in künstlerischer und kunstgewerblicher Beziehung sich an dieser Gruppe betheiligen, kann an eine vollständige Aufführung aller in dieselbe einzureihenden Objekte nicht gedacht werden. Aber als Richtschnur läßt sich wohl der allgemeine Gesichtspunkt, von dem aus dieser Theil der Ausstellung in's Werk gesetzt wird, der Gedanke nämlich aufstellen, daß diese Ausstellung geeignet sein soll, den Geschmack zu bilden, die Kunstforschung zu fördern, der Wissenschaft zu nützen. Wer aber könnte, und namentlich im Vorhinein, sagen, daß nur aus der Technik dieser oder jener Epoche, nur auf diesem oder jenem Felde der Kleinkunst noch etwas Neues zu lernen sei?

Da eine solche Abgrenzung des Gebietes unausführbar ist, so handelt es sich also vor Allem darum, ein möglichst großes kulturgeschichtliches Material aus allen Epochen bis zum Beginne unseres Jahrhunderts zusammenzubringen. Das allein schon wird der Kunstfreund gerne als ein Verdienst anerkennen. Durch die Besichtigung einer ganzen Reihe gleichartiger Kunstobjekte wird der Geschmack aller Beschauer genährt und gebildet werden, und der Fachmann, der Kenner wohl auch Zeit und Gelegenheit zu eingehenderen Studien und zur Erzielung bleibender Resultate gewinnen. Diese Gruppe steht daher den so überaus wichtigen Ueberresten aus den vorgeschichtlichen Zeiten, sowie den antiken Kunstwerken selbstverständlich ohne Ausnahme einer Kunstgattung oder eines Kunstzweiges offen. Auch für die Gemälde älterer Meister besteht keine andere als eine chronologische Beschränkung: sie dürfen nicht in diesem Jahrhunderte gemalt worden sein.

Seltene Incunabeln, Schrotblätter, Holzschnitte, Kupferstiche, namentlich aus dem XV. Jahrhundert sind sehr willkommen.

Die Gegenstände der Kunstgewerbe, auf deren reiche Vertretung ein hoher Werth gelegt wird, werden nach dem den Sammlungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Grunde liegenden System gereiht werden. Es werden demnach alle Objekte aufgenommen, welche in eine der folgenden Klassen gehören:

I. Geflechte.
II. Textile Kunst und ihre Nachbildungen.
III. Lackirarbeiten.
IV. Email.
V. Mosaik.
VI. Glasmalerei (insoferne sie nicht zur Gruppe 23 gehört).
VII. Schrift, Druck und graphische Künste.
VIII. Aeußere Bücherausstattung.
IX. Lederarbeiten.
X. Glasgefäße und Glasgeräthe.
XI. Thongefäße und dekorative Thonplastik.
XII. Arbeiten aus Holz.
XIII. Geräth und kleinere Plastik in Horn, Bein, Elfenbein, Wachs u. dgl.
XIV. Gefäße, Geräthe und Sculpturen in Marmor, Alabaster und sonstigem Stein.
XV. Gefäße und Geräthe aus Kupfer, Messing, Zink und Zinn.
XVI. Eisenarbeiten.
XVII. Glocken und Uhren.
XVIII. Broncearbeiten (Gefäße, Geräthe, Reliefs).
XIX. Goldschmiedekunst (edle Metalle).
XX. Bijouterie (edle Steine).
XXI. Graveurkunst.

Um den Kunstliebhabern, durch deren Beiträge die Gruppe 24 gebildet werden soll, volle Beruhigung und Genugthuung in Betreff der Art und Weise der Aufstellung ihrer Kunstobjekte zu gewähren, werden die einem und demselben Besitzer gehörigen Gegenstände nicht getrennt, sondern vielmehr unter dem Namen des Eigenthümers vereinigt bleiben. Im Uebrigen versteht es sich von selbst, daß für die unversehrte Erhaltung und unbedingte Sicherheit der eingesandten Gegenstände die umfassendsten Vorkehrungen getroffen werden.

In Anbetracht der eben so verschiedenartigen, als kostbaren Objekte dieser Gruppe wird auch dafür Sorge getragen werden, daß den zur Ausstellung geneigten Besitzern solcher Objekte oder den Direktoren einschlägiger Institute über die Modalitäten der Einsendung, der Aufstellung u. s. w. alle speciellen Auskünfte und Aufklärungen ertheilt werden, welche sie wünschen sollten.

Der Einsendungstermin beginnt am 1. Febr. 1873 und endet am 15. April des genannten Jahres.

Bezüglich dieser sowie anderer Bestimmungen verweisen wir übrigens noch auf den Inhalt des allgemeinen Reglements."

Korrespondenzen.

New-York, im März 187[illegible]

O. A. Eine Neuigkeit ist die Aufstellung der Bronze-Statue Benjamin Franklin's auf Printing House Square, in der Nähe des Stadthauses und des im Bau begriffenen Postgebäudes, auf dem Platze, wo sich die Druckereien und Bureaux fast aller New-Yorker Zeitungen befinden. Das Werk ist von Plaßman, und der „Stifter" Kapitän de Groot hat es der Stadt zum Geschenk gemacht. Franklin ist natürlich in der Tracht seiner Zeit dargestellt und hält ein Blatt in der Hand, mit seinem Wahlspruch: „Honesty the best policy." Es fehlt nicht an der Porträtähnlichkeit und einer gewissen Sorgfalt in der Ausführung; aber das ist auch alles. Das Beste, was sich von dieser zweifelhaften neuen Verzierung sagen läßt, ist noch das, daß sie nicht so schlecht ist als das Ungethüm, welches auf Union Square als Abraham Lincoln figurirt. Von idealer Auffassung ist keine Spur zu finden, nicht einmal von Geschmack. Zum Ueberfluß sind die Beine für den Körper viel zu kurz gerathen und erinnern auffallend an Theatertricots, mit Ausnahme der abscheulichen Falten, deren sich kein anständiger Schneider schuldig machen würde. Ueber unsern öffentlichen Monumenten scheint einmal ein Unstern zu walten, und guter Wille und Geldmittel reichen sich die Hand, um stets die unglücklichsten und geschmacklosesten Machwerke in die Welt zu setzen.

Eine höchst erfreuliche Erscheinung auf dem Gebiete der Skulptur ist dagegen eine gegenwärtig noch unvollendete Statue von Georg Heß, welche bestimmt ist, den Platz vor einem theologischen Seminar in New-Brunswick, im Staat New-Jersey, zu schmücken. Sie stellt einen der Gründer der Anstalt vor, dem die Ehre zu Theil wird, noch bei Lebzeiten auf diese Weise verewigt zu werden, und soll in Bronze gegossen werden. Die Gestalt ist in sitzender Stellung dargestellt und zeichnet sich durch eine so ideale Auffassung aus, daß sie einen wohlthuenden Gegensatz zu der Plaßman'schen Arbeit bildet. Während dort ein dankbarer Vorwurf in's Gewöhnliche, ja Triviale herabgezogen ist, wird hier einer Alltagserscheinung, ohne der Aehnlichkeit Eintrag zu thun, eine edle Schönheit verliehen. Auch die Drapirung ist mit so viel Geschick und Geschmack behandelt, daß die moderne Kleidung einen durchaus malerischen, gefälligen Anblick gewährt. Jedenfalls haben die Vorsteher des theologischen Seminars, eine Klasse von Menschen, der man sonst nicht eben geneigt ist, viel Kunstverständniß zuzutrauen, in der Wahl des Künstlers weit mehr Takt bewiesen oder Glück gehabt, als man dies den hiesigen Kunstrichtern, denen bei solchen Gelegenheiten die Entscheidung zusteht, nachrühmen kann.

Kunstliteratur.

Friedrich Fischbach, Album für Wohnungsdekoration. Hanau, F. Fischbach. Lief. I.: Spitzengewebe.

Jakob Falke hat uns kürzlich in einem vortrefflichen Buche gezeigt, wie wir unsere Wohnung in künstlerischer Weise einrichten und schmücken können. Doch stellten sich der Verwirklichung dieses Ideals bisher große, für Viele unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, da die Gegenstände unseres täglichen Gebrauchs, also Tapeten, Teppiche, Vorhänge, Glas und Porzellan, aber auch Möbel, Lampen, Bilder- und Spiegelrahmen &c. von schöner, künstlerisch durchgebildeter Form, die noch nicht Mode ist, in den meisten Verkaufsläden, wegen der geringen Nachfrage darnach, nur ausnahmsweise zu finden sind, das besondere Anfertigen derselben nach Zeichnungen eines Künstlers im Allgemeinen aber viel zu theuer, oft geradezu unmöglich ist.

Und doch werden dergleichen Gegenstände, ganz abgesehen von der Nachahmung älterer kunstgewerblicher Gegenstände zum Zweck der Täuschung, heute in vielen Fabriken, besonders Oesterreichs, schon wieder in trefflichster Weise und zwar mit Hilfe der Maschinen zu billigen Preisen angefertigt. Aber der Kunstfreund erfährt nur sehr schwer die Bezugsquellen.

Diesem Uebelstande des mangelnden Verkehrs zwischen Fabrikanten und Käufern, welcher ein sehr wesentliches Hinderniß der Verbreitung des guten Geschmacks und in Folge dessen der Hebung unserer Kunst-Industrie ist, und welchem auch durch die Ausstellungen nur in beschränkten Kreisen entgegen gearbeitet werden kann, wenigstens auf einem Gebiete, dem der Flächendekoration, abzuhelfen und zugleich den Geschmack für stilistisch komponirte Muster zu bilden, ist der Zweck mehrer Publikationen des rühmlichst bekannten Musterzeichners und Malers Friedrich Fischbach in Hanau.

Fischbach fußt mit seiner schöpferischen Thätigkeit auf dem Besten, was auf diesem Gebiete jemals hervorgebracht worden ist. Er hat die Flach-Ornamente aller Zeiten und Völker studirt und besitzt die größte Sammlung älterer Flach-Ornamente, welche überhaupt wohl vorhanden ist. Aber er kopirt für die moderne Industrie nur selten alte Muster, sondern komponirt dieselben nach den durch sein eingehendes Studium alter Kunst als richtig erkannten Grundsätzen der Alten mit Talent und Geschmack, jedesmal für die modernen Zwecke und Bedürfnisse und mit Rücksicht auf die moderne Technik, welche durch die Maschine gegen diejenige vergangener Jahrhunderte oft genug im Vortheil ist. Da die Muster mit besonderer Rücksicht auf die Eigenschaften des verwendeten Materials und die Art der Technik komponirt sind, so lassen sie sich leicht ausführen und sind auch bei sonst gleicher Qualität meist viel billiger als diejenigen mit den modernen und allgemein beliebten stilistisch falschen Mustern.

Nachdem Fischbach sein „Album für Stickerei" abgeschlossen, hat er das oben angezeigte Unternehmen begonnen, in welchem er die schönsten seiner unzähligen, seit vielen Jahren für verschiedene Fabriken gezeichneten und von denselben ausgeführten, theilweise auch schon in Zeitschriften, z. B. der Stuttgarter Gewerbehalle, publicirten Flächenmuster für Weberei aller Art (Teppiche, Möbelstoffe, Tischzeug, Fenstervorhänge, Schutzdecken)

Tapeten und zur Dekoration von Glas und Porzellan in guten Abbildungen herausgeben wird. Neu in der Methode und für den angegebenen Zweck besonders wichtig ist es aber, daß er bei jedem Muster angiebt, welche Fabrik dieselbe ausgeführt, von wo und zu welchem Preise der betreffende Gegenstand zu beziehen ist.

Das Album erfüllt also einen doppelten Zweck. Es ist eine Sammlung mustergiltiger Flach-Ornamente, für welche das Verständniß lange Zeit gänzlich verloren war und in vielen Kreisen auch heute noch fehlt, und dient zugleich als Musterkarte der besten, auf dem Gebiete des betreffenden Zweiges der Kunst-Industrie arbeitenden Fabriken unserer Tage. — Von den Lieferungen, welche nach Größe, Zahl und Druck der Blätter (in Photolithographie, Lithographie, Farbendruck, Holzschnitt &c.) verschieden sind, wird jede einzelne nur Gegenstände derselben Fabrikationsart enthalten und ein selbständiges Werk bilden.

Das vorliegende erste Heft enthält in gelungenen Photolithographien (nach der Ausführung) Spitzengewebe für Fenstervorhänge, Schutzdecken, Spitzen &c. aus der rühmlichst bekannten Fabrik von M. Faber & Comp. in Wien, welche sehr billig und — wie Unterzeichneter nach längerem Gebrauch bezeugen kann — von vorzüglicher Dauerhaftigkeit sind. Die Muster sind von strengster Stilmäßigkeit und überraschen durch ihre Schönheit.

Wir hoffen, daß die andern Hefte bald nachfolgen werden, und können den Wunsch nicht unterdrücken, daß zur Vervollständigung dieses Werkes andere Künstler ebenfalls ihre in Fabriken ausgeführten Muster, besonders Möbel, Lampen, Kronleuchter, Oefen, Parquet-Böden &c., welche bisher nur einzeln in Zeitschriften publicirt wurden, in ähnlicher Weise bekannt machen möchten. R. Bergau.

R. Bergau, Der schöne Brunnen zu Nürnberg. Geschichte und Beschreibung. Mit einer Radirung von Paul Ritter. Berlin, Ernst & Korn 1871. 8.

Dieses berühmte Denkmal altdeutscher Kunst, vielleicht das vollendetste Beispiel eines auf kleinere Verhältnisse beschränkten, in sich abgeschlossenen gothischen Zierbaues, hat in der vorliegenden Monographie eine in jeder Hinsicht erschöpfende Behandlung erfahren. Nicht als ob es bisher an Literatur darüber und an Abbildungen der vielbewunderten Brunnenpyramide auf dem Hauptmarkte zu Nürnberg gefehlt hätte; vielmehr führt uns der Verfasser an einer langen, langen Reihe seiner Vorgänger vorüber, bevor er uns die Geschichte des Kunstwerkes selbst erzählt und in die Beschreibung desselben eingeht. Beides aber thut er mit einer Unbefangenheit und Gründlichkeit, wie sie bisher dem Gegenstande in gleicher Weise nicht zugewendet worden. Sagenbildungen wie Restaurirungsarbeiten, welche das Kunstwerk reichlich überwuchert haben, erfahren dabei eine wohlthuende kritische Beleuchtung. Es ist Bergau's Verdienst, die angeblichen Erbauer Namens Schonhofer für immer in das Reich der Fabel oder besser in das der Erfindung verwiesen zu haben. Auch erfolgte der Aufbau nicht gleichzeitig mit der Frauenkirche, sondern erst in den Jahren 1385 bis 1396. Die Ehre der Ausführung gebührt wohl niemand Anderem, als jenem Polier Heinrich Beheim, der 1378 das Nürnberger Bürgerrecht erwarb und hochbetagt 1430 starb. Er ist vielleicht der Stammvater der berühmten Steinmetzen- und Baumeisterfamilie Beheim, die „auf der Peunt" ihre jahrhundertlange Thätigkeit zum Segen der Stadt entfaltete. Ueber die ursprüngliche reiche Vergoldung und Bemalung des Bauwerkes erhalten wir vom Verfasser die werthvollsten Aufschlüsse, und es wäre nur zu wünschen, daß derselbe auch Gelegenheit fände, eine alte ihm vorliegende Aufnahme derselben noch in Farbendruck zu veröffentlichen. Die bereits hier gegebenen Vermessungen und Abbildungen lassen an Genauigkeit und stilistischer Treue nichts zu wünschen übrig. Wie unentbehrlich aber eine derartige theoretische Erläuterung des Kunstwerkes zum Verständnisse und zur richtigen Beurtheilung desselben ist, wie wenig der bloße Anblick des Brunnens, so wie er heute dasteht, dem Studium genügt, und wie vorsichtig sich der aufmerksame Beschauer der bestimmenden Einwirkung von Einzelheiten entziehen muß, das lehrt die von Bergau auf's sorgfältigste verfolgte Geschichte der letzten Restaurirung des Brunnens in den Jahren 1821—23. Unter der Leitung des Kupferstechers Albert Reindel wurde damals das baufällige Kunstwerk vollständig abgetragen und zu dem Wiederaufbau 286 neue Werkstücke gehauen, die wenigen alten aber, welche noch als brauchbar befunden worden, ausgebessert. Es ergiebt sich somit, daß damals mehr als fünf Sechstel des ganzen Brunnens vollständig neu gefertigt worden sind. An Eifer und Geldopfern hat man es dabei sicher nicht fehlen lassen, in wiefern aber das Stilverständniß der Zeit zu der in solchen Arbeiten nöthigen Objektivität genügte, darüber kann man sich leicht durch eine Vergleichung der neuen Theile mit den verworfenen alten, jetzt theilweise in das germanische Museum geretteten Bruchstücken belehren. μϑ.

Preisbewerbungen.

* **An der Medaillenkonkurrenz für der Wiener Weltausstellung,** deren Termin am 1. April ablief, haben sich 19 Künstler des In- und Auslandes mit 60 Lösungen der sechs verschiedenen Aufgaben betheiligt. Die Arbeiten sind gegenwärtig im österreichischen Museum ausgestellt und werden demnächst von der Jury beurtheilt werden. Unter den Leistungen der Wiener Medailleurschule sind die von Tautenhayn, Cesar und Weyr in erster Linie, ferner die von Scharf und Leiseck zu nennen. Das Beste von auswärts lieferte Schwenzer in London.

Personalnachrichten.

B. **Professor Joseph Keller** in Düsseldorf hat in Anerkennung seines Stichs der Sixtinischen Madonna vom Könige von Preußen den Kronen-Orden dritter Klasse, vom Kaiser von Oesterreich den Franz-Josephs-Orden und vom Pabste den Pius-Orden erhalten.

B. **Der Genremaler Karl Hoff** in Düsseldorf hat vom König von Bayern das Verdienstkreuz für 1870 und 71 erhalten als Auszeichnung für seine Bemühungen zu Gunsten der großen Bilderverlosung für die National-Invalidenstiftung, welche im vorigen Sommer in München stattgefunden.

B. **Dem Genremaler Christian Böttcher** in Düsseldorf ist vom Könige von Preußen der Professortitel verliehen worden.

Der Geschichtsmaler Nieper ist zum Direktor und ersten Lehrer an der Leipziger Kunstakademie unter gleichzeitiger Verleihung des Prädikats „Professor" ernannt worden.

* **Von den erledigten Professuren an der Wiener Akademie** wurden zwei soeben wieder besetzt. Zum Professor an der Malerschule wurde A. Eisenmenger, zum Professor an der Bildhauerschule K. Kundmann berufen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Ausstellung von E. Schulte befanden sich kürzlich viele höchst interessante Gemälde. L. Knaus hatte dort ein reizendes kleines Genrebild ausgestellt, welches „In tausend Aengsten" betitelt war und ein Bauernkind zeigte, das von einer Gänseheerde verfolgt wird, die ihm sein großes Butterbrod zu entreißen droht. Die ungesuchte Komik der Situation, der ängstliche Ausdruck in Kopf und Haltung des kleinen Mädchens und die virtuose Behandlung in Figur, Landschaft und Thieren machen das anspruchslose Bild zu einer Perle der Kunst. Andreas Achenbach brachte abermals ein großes Werk zur Anschauung, worin er eine Gluth und Leuchtkraft des Kolorits von [illegible] Wirkung entfaltete, die dem an und für sich uninteressanten Motiv, einer Ansicht des Stammschlosses der Fürsten Salm Dyk, ungewöhnlichen Reiz verlieh. Sein Bruder Oswald Achenbach vollendete auch wieder drei große italienische Landschaften, die, jede in ihrer Art, hohe Bewunderung verdienen. Während das „Campo Santo in Neapel" durch die feierliche Abendstimmung fesselte, lieh der [illegible] Ton der „Ansicht von Capri" besondere Vorzüge in koloristischer Hinsicht, und in dem „Friedhof der Fremden an der Cestius-Pyramide" gab eine Gewitterluft und grelle Sonnenbeleuchtung zu effektvollen Gegensätzen dankbare Veranlassung, welche ein so genialer Kolorist wie Oswald Achenbach stets glücklich zu bewältigen weiß. Es ist erstaunlich, wie die Produktivität dieses Künstlers seit seiner Rückkehr aus Italien [illegible]. Doch scheint ihm hierin H. Herzog nacheifern zu wollen, der ebenfalls nach Beendigung seiner mehrmonatlichen Studienreisen in Amerika bereits vier große Landschaften [illegible], welche dortige Gegenden in charakteristischer Weise veranschaulichen und vielen Beifall finden. [illegible] arbeitet Adolf Seel, dessen Architekturbilder [illegible] in Zeichnung und Durchführung [illegible], wie dies letzthin sein „Löwenhof der Alhambra" von Neuem bewies. Dies große Bild zeichnete sich [illegible] durch glänzende und überaus lichte Farbe [illegible] und wurde in der Gesammtwirkung durch [illegible] Staffage effektvoll gesteigert. R. Jordan [illegible] in einem [illegible] „Wartehaus bei Scheveningen" [illegible] in Durchführung und Charakteristik, und H. Salentin bot in einem „Gottesdienst in einer Dorfkirche" ein ansprechendes Genrebild, ohne indessen dem oft behandelten Gegenstande neue Seiten abzugewinnen.

:: **Oesterreichischer Kunstverein.** Den Ehrenplatz in der [illegible] Ausstellung, welche ausnahmsweise erst am 15. März begann und bis Mitte April dauerte, nahm [illegible]'s „Familienglück" ein. Der Künstler hat sich [illegible] einen Vorwurf gewählt, welcher vorzugsweise Reflexe des Seelenlebens geben soll; diese können nun weniger in der Komposition des Ganzen, als vielmehr in der individuellen Charakteristik der Personen hervortreten. Die Köpfe der verschiedenen Gestalten, welche in Flüggen's Bilde das Familienglück ausdrücken sollen, sind aber gerade am nachlässigsten behandelt. Die ganz hübsch komponirten Figuren sehen sich gegenseitig so gleichgiltig an, als ob ihr Glück sie [illegible]. Im Gesammten, sowie in der Farbe bietet [illegible] das Werk viel Gutes; auch einzelne Details sind in der Zeichnung zu loben, insbesondere die Gewandung der Mutter. Entschieden störend wirkt dagegen die Landschaft, welche zu den [illegible] der Gestalten unmöglich paßt. [illegible] hat ein Genrebild höheren Stiles ausgestellt, welches [illegible] „Rattenfänger von Hameln" illustrirt. Eine [illegible], äußerst lebendige Komposition, die nur den Fehler hat, daß sie zu [illegible], zu tragisch sein will; ferner [illegible] den zahlreichen Episoden-Figuren, besonders im Vordergrunde, die schärfere Charakteristik. Die Licht- und Schattenvertheilung, wie das ganze Arrangement, namentlich das Zusammenwirken der Figuren mit der Landschaft ist zu loben. [illegible] Vorzüge besitzt C. Otto's „Christenverfolgung", nur finden wir nichts besonders Neues in der Durchführung dieses oft behandelten Vorwurfs. Seit [illegible]'s bedeutendem Bilde (1846) sehen immer dieselben Gestalten wieder. Etwas [illegible] ist die kühne Vertheidigung dreier schmächtiger Frauen gegen eine Legion eindringender Soldaten. In [illegible]'s „[illegible] Galatea's" kommen zu viele Porträt [illegible] vor, als daß wir uns durch diesen Götter[illegible] angezogen fühlen könnten. Ebenso roh gemalt, wie der Vorwurf an und für sich, ist Darin's „Ergreifung einer Petroleuse in Paris". Solche Scenen geziemen sich nicht für die Kunst. Zwei recht gelungene Bildchen hatte Induno wieder eingesandt; ausnahmsweise diesmal nicht aus dem Salon. Er führt uns das eine Mal in ein armseliges Stübchen, wo wir einen jungen Garibaldianer von seinem alten Mütterlein Abschied nehmen sehen, das andere Mal in eine freie Landschaft, in welche er zwei allerliebste Figuren, eine Marketenderin und ebenfalls einen schmucken Garibaldianer setzt. Gleich fein in der Zeichnung wie in der Farbe, reihen sich diese Arbeiten den besten der früheren Leistungen dieses fleißigen Künstlers an. Dagegen ist Rotta mit seinem „Blinden" diesmal ziemlich unerquicklich. Eine charakteristische Figur und fleißig durchgeführt ist der „Holzfäller im Schwarzwalde" von F. Beinke. E. Verboeckhoven's Thierstück zeigt uns den Meister in seiner bekannten Virtuosität der Detailvollendung. Von Genrebildern verdient noch besonders Erwähnung: „Die Sieges-Depesche" von F. Sonderland. An den Röhrbrunnen in einem deutschen Dorfe ist die Siegesbotschaft angeschlagen, welche durch die verschiedenen Wirkungen auf das zahlreich versammelte Volk zu ebenso verschiedenen charakteristischen Episoden Anlaß giebt. Mangeln auch der Zeichnung die feineren Nüancen im Detail, so hat das Bild doch den Hauptvorzug, daß jede Gestalt handelt und man nicht eine Anzahl nichtssagender Statisten mit in den Kauf nehmen muß. Von Figurenbildern sind dann noch zu nennen: Ceccarini's Bild „Vor dem Märtyrertode"; G. Haanen's „Holländische Bauern-Kirmeß" und ein vortrefflicher Studienkopf von Canon. Romako's „Romeo und Julie", ein Bild älteren Datums, ist zwar trocken und reizlos in Form und Komposition, aber doch immer noch besser in der Farbe als des Künstlers neuestes Porträt „Pius IX.". Unter den Landschaften und Architekturbildern gehörte diesen Monat der Preis den R. Alt'schen Aquarellen. Es sind eine Anzahl vorzüglicher Blätter, welche der geniale Künstler auf seiner letzten Studienreise in Venedig, Siena und Orvieto sammelte. Neben reizvollen Motiven von der Riva degli Schiavoni, dem Canal grande 2c. finden wir Interieurs vom Dogenpalast, der Markuskirche u. a. Gleich vollendet in Farbe und Auffassung sind die landschaftlichen Ansichten von Orvieto und Siena. Das alte Thor von Orvieto zeigt eine Pinselgewandtheit und eine Technik des Vortrages, in welcher Alt als Aquarellist gewiß bis jetzt unübertroffen dasteht. Mit Leichtigkeit besiegt er alle Schwierigkeiten der Beleuchtung und Perspektive. Von den Oelbildern ist Barone's „Attersee" (von Unterach aus) noch erwähnenswerth. Prof. Leopold Schulz hat den Cyclus seiner schönen Kompositionen: „Das apostolische Glaubensbekenntniß" ausgestellt, welche als höchst beachtenswerthe Arbeiten hier noch zu verzeichnen sind. Athmen die Gestalten auch nicht die tiefe Innigkeit, wie jene Führich's, so sind sie doch in einem edlen, großen Stil durchgeführt und erfüllt von echt religiösem Geiste. (Vergl. Kunst-Chronik Nr. 2. d. J.)

* **Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause** wurde am 10. d. M. eröffnet. Sie umfaßt 716 Nummern, welche die sämmtlichen Räume des Künstlerhauses füllen, und macht in Folge der mit Strenge getroffenen Wahl sowie durch geschmackvolles Arrangement einen günstigen Eindruck. Die Kauflust des Publikums war trotz der unmittelbar vorausgegangenen großen Bilderauktion gleich in den ersten Tagen eine außerordentlich rege. Den Detailbericht beginnen wir im nächsten Heft.

Der Kunstverein in Basel veranstaltet zur Einweihung der neu erbauten Kunsthalle eine Ausstellung von im Privatbesitz befindlichen Gemälden alter und neuer Meister. Diese Ausstellung, welche vom 26. Mai an circa 3 Wochen dauern wird, verspricht in Folge der Betheiligung vieler Besitzer von Privatsammlungen sehr reichhaltig und interessant zu werden. Von alten Bildern werden hauptsächlich die Niederlande ein zahlreiches Kontingent stellen, doch sind auch die italienischen und französischen Meister gut vertreten. Unter den modernen Bildern stehen sowohl an Zahl als an Bedeutung die Erzeugnisse der schweizer Künstler in erster Linie, was der Ausstellung ein spezielles Interesse und Gepräge geben dürfte, doch sind auch die Schulen von München und Düsseldorf würdig vertreten, und die Ausstellung wird in ihrer Gesammtheit den erfreulichen Beweis liefern, daß die bildende Kunst in Basel hoch in Gunst steht.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 79.

Einiges über die Technik orientalischer Lackarbeiten. — Reuleaux über die K. Gewerbe-Akademie in Berlin.

Gewerbehalle. 4. Heft.

Die nationale Hausindustrie. Von Jak. Falke. — Renaissance füllungen aus S. M. dei Miracoli zu Venedig. — Steinkonsolen an mittelalterlichen Häusern in Regensburg. — Romanischer Altarleuchter in der Kirche zu Comburg. — Holzplafonds aus dem 16. Jahrh. (London).

Kunst und Gewerbe. Nr. 10.

Zur Reform der Gewerbe und Gewerbe-Bildungs-Anstalten der Zukunft. Von Julius Frühauf. — Die Musterausstellung oesterreichischer Kunstindustrie.

Gazette des Beaux-Arts. April.

Journal de mes fouilles. Von Beulé. — Curiosités du musée d'Amsterdam, publication de M. J. W. Kaiser. Von F. de Tal. (Mit Abbild.). — Encore un mot à propos du Cenacolo di San Onofrio. Von E. Maruéjouls. — La caricature pendant la guerre de 1870—1871. (2. Artikel). Von Duranty. (Mit Abbild.). — Les dessins du Parmesan. Von E. Galichon. (Mit Abbild.). — Les monuments d'art détruits à Strassbourg. Von E. Müntz.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 5 u. 6.

Peintures décoratives du théâtre d'Angers par M. E. Lenepveu. — Les œuvres de Kreling. — Conférences données au Cercle des Amis des Arts. — Anciens objets d'art flamand en Suède.

Art-Journal. März.

Art-work for women. — Ebony and its varieties. Von P. L. Simmonds. — Art-notes from Geneva. — Monument in memory of the explorers Burke and Wills. (Mit Abbild. in Holzsch.). — The iron-castings of Mess. Macferlane & Co — Exhibition of water-colour-drawings. — Obituary: T. Vernon; J. Watkins; F. H. Lanoue; R. Evans; H. Th. Tuckerman. — Munich glass for english churches. — New Oleographs. — The stately homes of England. Chatsworth. (Mit Abbild. in Holzschn.). — The merchants of the middle ages. Von E. L. Cutts. (Mit Holzschn.) — Lowestoft porcelain. — The new altar-vessels at St. Paul's. — The society of artists. — Visits to private galleries: the collection of Henry Bicknell, Esq. — Glasgow Institute of the fine-arts. — Drei Stahlstiche. 1. nach J. Faed von R. C. Bell; 2. nach Raphael's Sixtina (Madonna mit Kind, als Kniestück in Oval) von P. Lutz; 3. nach Th. Gérard von W. Ridgway.

The Academy Nr. 44 u. 45.

A physical explanation of Turner's later style. — Grimm's select essays.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipziger Kunstauktion. Die am 11. März a. c. durch das Auktions-Institut von C. G. Boerner in Leipzig abgehaltene Versteigerung vorzüglicher Grabstichelblätter ergab ein äußerst günstiges, dem Werthe der verkauften Sammlungen vollkommen entsprechendes Resultat. Wir führen hier die bedeutendsten Stiche mit den erzielten Preisen an.

Nummer.	Stechername, Gegenstand.	Preis. Thlr.	Sgr.
6	S. Amsler, Die Grablegung Christi, a. l. l. chin.	18	5
18	P. Anderloni, Die Madonna im Grünen, a. l. l.	40	—
37	J. G. Bervic, L'Enlèvement de Déjanire, a. l. l.	42	5
51	A. F. Bridoux, La Vierge au candélabre, a. l. l. chin.	21	—
76	H. G. Chatillon, Der Erzengel Michael, a. l. l. chin.	22	—
85	Le cabinet Crozat, erste Ausg.	69	—
86	A. Dalco, Maria mit dem Kinde, a. l. l.	19	—
91	A. B. Desnoyers, La Vierge de Foligno, a. l. l.	100	—
98	— — Sainte Marguérite, a. l. l.	54	15
106	N. Dorigny, Pinacotheca Hamptoniana a. Eques	88	5
138	F. Forster, La Vierge à la légende, a. t. l. chin.	48	—
145	G. Fosella, Madonna del Baldachino, v. d. Bedeckung	22	15
181	L. Gruner, Madonna dei Ansidei, épr. d'art. chin.	16	—
258	G. Longhi, Lo Sposalizio, a. l. l.	180	—
260	— — Madonna del velo, a. t. l.	22	—
264	— — La vision d'Ezechiel, von Longhi allein	25	—
272	C. L. Lorichon, La Bénédiction, a. l. l.	20	—
282	E. Mandel, Madonna della Sedia, épr. d'art. chin.	66	—
306	Metzmacher, Madonna di casa Terranuova, épr. d'art. chin.	23	5
313	R. Morghen, Madonna della Sedia, a. l. l.	40	—
314	— — Mater pulchrae dilectionis, a. l. l.	70	—
328	— — Aurora, nach G. Reni, a. In Aedibus	88	—
348	Ch. F. Müller, Madonna di S. Sisto, a. l. retouche	110	—
349	— — Dasselbe Blatt, mit Nadelschrift, chin.	600	—
380	C. A. Porporati, Venus caressant l'Amour, a. t. l.	15	15
402	J. Th. Richomme, Les cinq Saints, épr. d'art. chin.	22	—
426	A. Semmler, Die Madonna mit der Nelke, a. t. l. chin.	12	5
434	M. Steinla, S. S. Virgo Sixtina, alter Druck	20	—
452	R. Strange, Venus auf dem Ruhebette, alter Druck	12	10
457/458	— — Die Gerechtigkeit und die Demuth, je	10	
467	J. Ch. Thévenin, Madonna della Tenda, a. l. l. chin.	15	5
472	P. Toschi, Lo Spasimo di Sicilia, a. l. l. chin.	185	—
473	— — La discesa della croce, a. l. l. chin.	70	—
475	— — Der Evangelist Marcus, épr. de rem.	28	15
488	— — Venus und Adonis, épr. d'art. chin.	32	—
492	G. Volpato, Die Stanzen (8 Blatt). a. l. retouche	90	
521	— — Die Loggien des Vatican (43 Blatt), colorirt	1050	—

Auktion Middleton in London. Das kostbarste Werk dieser Sammlung, ein dem Memling zugeschriebener Flügelaltar mit einer Kreuzigung und den Stifterbildern des Franz Sforza und der Bianca Maria Visconti kam auf 910 Pf. St.

Auktion Paturle in Paris 28. Februar. Zwei Thierstücke von Brascassat erreichten jedes den Preis von 19,200 Fr.; Decamps „Ruhende Esel", orientalische Szene, 51,500 Fr.; „Türkenkinder mit einer Schildkröte spielend" 20,700 Fr; Delacroix „Die Natchez" 19,000 Fr.; Leopold Robert „Adriatische Fischer" 83,000 Fr. (für Neuchatel, die Heimath des Meisters, erworben); Ary Scheffer „Gretchen in der Kirche" 40,000 Fr.; „Gretchen aus der Kirche tretend" 35,000 Fr.; Troyon „Vieh vor einem Gewittersturm fliehend" 65,000 Fr. Winterhalter „Das Decameron" 14,000 Fr.; Isabey „Nach dem Schiffbruch" 12,000 Fr.; das früheste Bild von Meissonier „Flämische Bürger" vom Jahre 1834 erzielte nur 4,600 Fr.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

v. Alten, F. Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel. Leipzig, Seemann. VII. u. 330 S. 8. $1^1/_2$ Thlr.

Kraus, Fr. X. Roma sotteranea. Die römischen Katakomben. Mit Zugrundelegung des Werkes von J. Spencer-Northcote und W. R. Brownlow bearbeitet. Freiburg, Herder. 1. Lieferung. g. 8. Mit Illustr.

Auktions- und Lagerkataloge.

Mart. Nijhoff im Haag. Auktion am 22. April. Der Katalog enthält eine grössere Sammlung von Kunstbüchern, illustrirten Werken etc. aus dem Nachlass von T. van Westrheene.

Rud. Lepke in Berlin. Auktion am 24., 25. u. 26. April. Naumann'sche Gemäldesammlung. 331 Nummern. Grösstentheils Werke der italienischen und niederländischen Schulen und eine Anzahl moderne Bilder.

T. O. Weigel in Leipzig. Versteigerung frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T. O. Weigel'schen Sammlung, am 27. Mai. Der Katalog ist ein Auszug aus dem von T. O. Weigel und A. Zestermann herausgegebenen Werke „Die Anfänge der Druckerkunst", aus welchem auch die 12 dem Text beigefügten Abbildungen entnommen sind. Ausser einer ausführlichen Beschreibung der einzelnen Blätter, deren Zahl sich auf [illegible] beläuft, enthält der glänzend ausgestattete Katalog noch ein alphabetisches Sachregister.

M. Kuppitsch Ww. in Wien. Lagerkatalog. Kunst, Baukunst, illustrirte Werke.

C. F. Roos in Amsterdam. Auktion am 22., 23. und 24. April. Sammlung Hodshon. 25 Nummern.

Der in französischer Sprache abgefaßte Katalog ist sehr glänzend ausgestattet und enthält von jedem einzelnen Gemälde neben der Beschreibung eine leicht skizzirte Abbildung in Radirung; die Blätter sind größtentheils von Beland gezeichnet und von Rennefeld ausgeführt. Die Sammlung umfaßt bis auf wenige Ausnahmen nur Werke der holländischen Schulen des 17. Jahrhunderts. Ueber den Werth derselben giebt eine Vorbemerkung von G. J. Schouten nähere Auskunft. Der Katalog ist für 10 frs. käuflich zu haben.

J. Olivier in Brüssel. Auction am 22. April. Alte und moderne Kupferstiche und Radirungen, sowie Kunstbücher, im Ganzen gegen 2500 Nummern. — Nach der Vorrede des von Jos. Linnig redigirten Katalogs stammt die Sammlung aus dem Kabinet des Marquis von Masclary und wurde vorzugsweise im südlichen Frankreich zusammengebracht.

Inserate.

Nr. 15 der Kunst-Chronik wird Freitag den 3. Mai ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Nr. 15.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.



3. Mai

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Der Verkauf von T. O. Weigel's Sammlung.

Deutschland hat in den letzten Jahrzehnten und auch noch in der allerneuesten Zeit eine große Anzahl der werthvollsten und wichtigsten Denkmäler deutscher Kultur, besonders Kunstwerke, im Wege des Verkaufs an das Ausland abgegeben, weil unser an und für sich durchaus nicht armes Vaterland am Anfange unseres Jahrhunderts, durch fremde Heere ausgesogen und durch lange Kriege erschöpft, seine Mittel für Beschaffung des Nothwendigsten zusammenhalten mußte, daher für Zwecke der Kunst und Wissenschaft lange nicht so viel aufwenden konnte, als z. B. England und Frankreich. Jetzt, nachdem Deutschland seine frühere Machtstellung und sein altes Ansehen im Auslande sich wieder erobert hat, sind auch die Geldverhältnisse besser geworden, und die Deutschen sind nun in der Lage, auch den Gegenständen höchster Kulturentwickelung, den Werken der Kunst und der Wissenschaft die gebührende Aufmerksamkeit zu widmen. Doch sind diese wesentlich besseren Zustände noch zu neu, als daß man sich derselben im ganzen Umfange bewußt wäre und sich in allen Kreisen die Ueberzeugung verschafft hätte, daß man verständiger Weise gewisse Gegenstände dem Auslande unter keiner Bedingung überlassen darf.

Zu diesen Schätzen gehört u. A. die T. O. Weigel'sche Sammlung der frühesten Erzeugnisse der Druckerkunst, bekanntlich ihrem Umfange wie ihrem Werthe nach die bedeutendste Sammlung der Art, welche existirt. Sie enthält die wichtigsten Denkmäler der Geschichte der Druckerkunst in Bild und Schrift während der ersten Zeit ihrer Ausübung, d. h. also im fünfzehnten Jahrhundert. Der Besitzer hat sie im Verein mit Dr. Zestermann in einem großen, zweibändigen Prachtwerke eingehend beschrieben und die wichtigsten Stücke derselben in vortrefflichen Facsimiles abbilden lassen. Sie besteht aus Zeugdrucken, Metallschnitten, Holzschnitten, Spielkarten, Schrotblättern (179 Nummern), Teigdrucken, Kupferstichen und typographischen Werken der allerältesten Zeit, zusammen 533 Nummern, hat nur Seltenheiten ersten Ranges aufzuweisen, von welchen die bei weitem größte Anzahl jetzt Unica sein dürften. Alle übrigen Sammlungen der Art in den großen Bibliotheken und Museen Deutschlands und des Auslandes enthalten einzelne wichtige Stücke; keine aber ist so vollständig als diese. Der Verlagsbuchhändler T. O. Weigel in Leipzig hat sie, begünstigt durch seinen Beruf, seinen Wohnort und seine weit verbreiteten Verbindungen, durch glückliche Zufälle und den Umstand, daß er beim Sammeln wenig Konkurrenten hatte, im Verlaufe von mehr als dreißig Jahren unter großen Opfern zusammengebracht.

Jetzt will der im Alter vorgerückte Besitzer seine Sammlung verkaufen, wünscht indeß lebhaft, daß sie ungetheilt dem deutschen Vaterlande erhalten bliebe. Da seine Bemühungen jedoch ohne Erfolg geblieben sind, so hat er sich entschlossen, sie am 27. Mai d. J. zu Leipzig in öffentlicher Auktion zu verkaufen, hat zu dem Zweck einen genauen beschreibenden, sehr elegant mit zwölf Facsimile-Abbildungen ausgestatteten Auktionskatalog ausgegeben.

Sollte nicht vorher eine große deutsche Anstalt sich entschließen, diese einzig in ihrer Art dastehende Sammlung zu erwerben, so werden ohne Zweifel die wichtigsten Stücke derselben ins Ausland gehen, denn die Museen in England und Amerika gebieten über fast unbeschränkte Mittel und werden sich diese nie wiederkommende Ge-

legenheit nicht entgehen lassen, ihre Sammlungen in so ansehnlicher Weise zu bereichern.

Möchte die T. O. Weigel'sche Sammlung doch noch in letzter Stunde für Deutschland gerettet werden!

R. Bergau.

Meyer's Allgemeines Künstlerlexikon.

Mit der kürzlich erfolgten Ausgabe der zehnten Lieferung ist der I. Band des „Allgemeinen Künstlerlexikons" abgeschlossen. Die außerordentliche Bedeutung dieses Unternehmens, die hohen Anforderungen, die der Herausgeber, Dr. Julius Meyer, selbst an seine Aufgabe gestellt hat, die großen Erwartungen, die darauf gesetzt sind, berechtigen uns zu der Frage: wie weit entspricht denselben dieser erste Band? Der Herausgeber sieht den Kern seiner Aufgabe darin, die Forschungen auf dem gesammten Kunstgebiete „zu verarbeiten und zusammenzufassen — fortzuführen, zu ergänzen und zu vervollständigen — und die gewonnenen Ergebnisse möglichst erschöpfend in einer übersichtlichen und gedrängten Form mitzutheilen". Erfüllt dies wirklich der bis jetzt erschienene Theil des Werkes? Es freut uns, die Frage unumwunden mit ja beantworten zu können. Das sprechendste Zeugniß für das Geleistete giebt der Artikel über Antonio Allegri von der Hand des Herausgebers, welchem nicht nur das einstige Lob gebührt, daß wir darin die beste Monographie über den Künstler erhalten haben, sondern der sich auch den wenigen guten Künstlerbiographien, die wir besitzen, mindestens ebenbürtig anreiht, und zwar sowohl in Bezug auf vollendete Darstellungsweise, als auf ästhetische Beurtheilung des Künstlers, auf kritische Behandlung der biographischen Nachrichten wie der Werke und auf erschöpfende Aufzählung derselben und ihrer Nachbildungen. Durch das Fehlen jeder Arbeit über Correggio von irgend welchem Belang ist es auch gerechtfertigt, wenn dieser Artikel nicht weniger als 145 Seiten umfaßt. Der Verfasser hätte sich freilich wohl um einen oder selbst um mehrere Bogen kürzer fassen können: aber die Frische und die Abrundung der Form hätte der Aufsatz dann theilweise eingebüßt.

Von dem Herausgeber rühren außerdem noch mehrere Artikel über bedeutendere italienische Künstler her, welche sich durch ähnliche Vorzüge auszeichnen; ich nenne nur Baccio d'Agnolo, L. B. Alberti, die Allori, M. A. Amerighi. Während der erste Band nur wenige Künstler niederländischer Schulen enthält und auch unter diesen nur Meister zweiten und dritten Ranges, wie die van Aelst, Hieronymus van Aeken und Pieter Aertsen, finden wir unter den deutschen Künstlern bereits verschiedene hervorragende wie Aldegrever, Altdorfer, Amberger, Jost Amman. Die interessanten Artikel über diese Meister von Schmidt, Woltmann und Wessely geben zum ersten Male eine genügende Charakteristik derselben, die auf eine kritische und möglichst vollständige Uebersicht ihrer Werke begründet ist. Daß dennoch einzelne Bestimmungen angezweifelt werden können, daß das eine oder andere Werk eines Künstlers übersehen wurde, das sind Menschlichkeiten, denen selbst dann nicht ganz zu entgehen ist, wenn, wie hier, die tüchtigsten Fachkenner sich zu den einzelnen Arbeiten vereinigen. Nur selten sind allgemein bekanntere Werke ausgelassen, wie z. B. bei Altdorfer die vier schönen Bilder in der Akademie zu Siena und die reizende Landschaft bei Hrn. Suermondt zu Aachen, oder bei H. van Aeken ein Altarwerk in drei Tafeln zu Wörlitz, dem dagegen irrthümlich das Berliner Bild noch als Originalarbeit angerechnet wird. Auf Eines möchten wir jedoch aufmerksam machen, auf eine größere Berücksichtigung der Handzeichnungen, zumal wenn sie von so hervorragender Bedeutung und Eigenthümlichkeit sind, wie u. A. bei Altdorfer, von welchem sich allein in deutschen Sammlungen leicht die doppelte Zahl der im Künstlerlexikon erwähnten Zeichnungen aufzählen ließe. Freilich ist gerade das Studium von Handzeichnungen noch die schwächste Seite der Kunstforschung; nur die größeren öffentlichen Sammlungen sind bekannt, und auch diese mehr dem Namen nach; sind doch manche nur oberflächlich oder ganz kritiklos geordnet!

Ebenso wenig wie in Bezug auf die Kritik, auf die Art der Darstellung, auf gleichmäßige Vertheilung kann das alte Nagler'sche Werk mit dem neuen Künstlerlexikon in Bezug auf Vollständigkeit oder auf treffende und große Charakteristik, auf die Würdigung einer ganzen Kunstrichtung in ihren hervorragendsten Meistern sich vergleichen. Selbst der unbedeutendste Künstler ist aufgenommen, und wenn er nur einmal bei einem Schriftsteller erwähnt oder nur aus der Bezeichnung eines einzigen Bildes bekannt ist. In letzterer Beziehung namentlich sind Mündler's Kenntnisse dem Werke sehr zu Statten gekommen und werden demselben wenigstens theilweise auch in Zukunft nicht entgehen, da eine Fülle von Notizen des unvergeßlichen Forschers in die Hand des Herausgebers übergegangen sind.

Ueber zwei Punkte giebt Meyer besondere Rechenschaft in dem Vorworte zum ersten Bande, da sie in der That leicht zu Mißverständnissen führen können: über den Umfang des ersten Bandes, der nur bis Andreani geht, und über die Dauer seines Erscheinens, worüber mehr als zwei Jahre hingegangen sind. Für den ersteren Punkt führt er mit Recht an, daß der Buchstabe A eine ganz außergewöhnlich große Zahl von Künstlern umfaßt; der zweite Umstand erklärt sich hinreichend aus den umfassenden Vorarbeiten, aus der Organisation der Arbeit, die in der Weise, wie sie durchgeführt ist, überhaupt nur bei Meyer's Geschick und Ausdauer gelingen konnte. Wir dürfen daher erwarten, daß das Werk den projektirten

Umfang von etwa zwanzig Bänden nicht überschreiten, und daß jährlich mindestens ein Band erscheinen werde.

Nach dem, was uns bis jetzt vorliegt, müssen wir das Zeugniß abgeben, daß das Werk ebensosehr den Bedürfnissen des Forschers wie des Liebhabers, des Kenners wie des Laien entspricht. Wir wünschen deßhalb aufrichtig, daß dasselbe im Publikum auch die verdiente Aufnahme finde, um seine Fortsetzung zu fördern und zu beschleunigen. W. B.

Kunstliteratur.

Die Kunst im Handwerk. Vademecum für Besucher kunstgewerblicher Museen, Ausstellungen rc. von B. Bucher, Custos am k. k. öst. Museum f. K. u. I. Wien 1872.

So betitelt ist ein geschmackvoll ausgestattetes Büchlein, das soeben bei Braumüller in Wien erschienen ist, und das in konciser Behandlung das vielgestaltige Gebiet der sogenannten industriellen Künste darzulegen bezweckt.

Es ist nicht bloß ein glücklicher Griff zu nennen, dem allenthalben erwachenden und wachsenden Interesse an den Dingen der Kunst durch ein Handbuch entgegenzukommen, das die Bedeutung der Kunst des praktischen Lebens dem Verständnisse vermitteln hilft, sondern es ist damit eine wirkliche, den Eingeweihten oft deutlich genug erkennbare Lücke ausgefüllt, ein Kunstbuch dieser Richtung zu besitzen, das alle daran zu stellenden Fragen in klarster und bündigster Form beantwortet. Zudem sind diese Themata überhaupt von der deutschen Kunstliteratur bisher ziemlich seitab liegen geblieben.

Nach einer allgemeinen Einleitung und einer historischen Uebersicht der Baustile werden, von der textilen Kunst ausgehend, die verschiedenen Zweige der Technik nach der sich theilweise an die Semper'sche Systematik anschließenden Katalogseintheilung des österreichischen Museums erörtert. Der Begriffsbestimmung und Beschreibung der rein handwerklichen Seite jeder Technik folgt die Darstellung ihrer kunstgeschichtlichen Entwickelungsphasen, so daß der Leser in den Stand gesetzt wird, sich ein in den Hauptpunkten fest bestimmtes und klares Bild des Umfanges jedes Zweiges zu bilden. Was wir vor Allem daran hervorheben müssen ist, daß das richtige Maß zwischen dem Zuviel und Zuwenig durchweg mit feinem Takt getroffen erscheint, daß alles Wichtige und Wissenswerthe gesagt ist, ohne durch weitläufige Darlegung der oft genug komplicirten Einzelheiten zu ermüden. Denn selbst die bestgemeinte Absicht der recht eindringlichen Belehrung verfehlt ihr Ziel, wenn der Leser ermüdet ihr nicht zu folgen vermag. Die Schwierigkeit, die hierin zu bewältigen ist, macht eben die guten populären Bücher so selten. Daß ein gewandter Schriftsteller, wie Bucher, sich dieser Sache bemächtigte, dem es gelang, die Masse von Daten in knapper, doch fließender Form zu bewältigen, ist der Sache von außerordentlichem Nutzen. Schlagen wir ein beliebiges Kapitel, wie „Email", „Keramik" oder dergl. auf, überall finden wir die entscheidenden Momente richtig hervorgehoben, die in zweiter Reihe wichtigen doch nicht übergangen, dabei aber eine Fülle von Material, wie man sie in einem Büchlein von 186 Textseiten klein Oktav nicht leicht wieder antreffen dürfte. Ein sorgfältig gearbeitetes Register unterstützt das rasche Auffinden der einzelnen Materien und Erklärungen technischer Ausdrücke. Das Sachliche ist mit einer Gewissenhaftigkeit ausgeführt, die auch dem Detailkenner wohl nur selten Anlaß bieten dürfte, eine Unrichtigkeit aufzudecken. Und das will nicht wenig sagen, wo wie hier so weit auseinanderliegende Gebiete durchmessen werden. Natürlich ist, daß ein solches Handbuch nur positive Resultate der technologischen Wissenschaft und der Kunstforschung bieten durfte, daß die Untersuchung principiell ausgeschlossen werden mußte, und daß keine völlig neuen, keine eigenen, keine etwa schwankenden und noch der allgemeinen Anerkennung ihrer Richtigkeit bedürftigen Ansichten — die aufzustellen sicher dem Verfasser nicht schwer gefallen wäre — hier ihren Platz finden durften. In diesem, aber auch nur in diesem Sinne lassen wir die Worte der Vorrede gelten: „Dieses Werk enthält nichts, was nicht auch an andern Orten zu finden wäre" — eine Sentenz, die übrigens gar manche viel wuchtiger auftretenden Autoren vor ihr Opus setzen könnten.

Der monographische Ausbau des Studiums der tektonischen Künste ist zwar in Frankreich und in England viel weiter gediehen als bei uns, immer aber etwas system- und planlos, daher eigentlich mehr dilettantisch und für das Amüsement der Kunstliebhaber und Sammler berechnet betrieben worden, als eigentlich wissenschaftlicher Zwecke halber. Es ist Zeit, auch diese Disciplinen zu der Geltung zu bringen, die sie in der Gesammtheit der Kunstwissenschaft faktisch haben, und auch in ihnen jene Behandlungsweise einzubürgern, welche die übrige deutsche Kunstforschung zu der ausgebildetsten der Welt macht.

Dieß in weiteren Kreisen bewirken zu helfen, ist das Bucher'sche Buch eine vortreffliche Grundlage, und wir dürfen hoffen, daß wenn deutsche Gründlichkeit sich dieser Aufgaben bemächtigen wird, wir nicht länger nöthig haben werden, auf die zwar prachtvoll ausgestattete, oft aber so höchst unkritische und einseitige französische Kunstliteratur zu rekurriren.

Wir bezweifeln nicht, daß das Büchlein jene allgemeine Verbreitung und Anerkennung in Kunstkreisen wie auch bei dem intelligenteren Theile der eigentlichen Kunsthandwerker finden wird, die ihm gebührt; darum machen wir gleich jetzt den Autor auf eine Verbesserung aufmerksam, die leicht in der zweiten Auflage anzubringen wäre. Wir meinen kurze Nachweisungen der hauptsächlichen Fachliteratur am Schlusse eines jeden Abschnittes, worunter wir nicht etwa eine ausführliche Bibliographie, sondern nur die Hervorhebung von ein oder zwei Werken verstehen wollen, um dem für ein Einzelnes sich speziell Interessirenden den Weg zu weiterem Studium zu eröffnen.

Somit empfehlen wir Bucher's Buch auf's Beste, überzeugt, daß jeder, der darin blättert, Manches daraus lernen wird, und jeder, der daraus lernen will, viel daraus zu schöpfen vermag. *a.*

Nekrologe.

B **Johanna Möller**, geborne Holmlund, Malerin in Düsseldorf, starb daselbst den 25. März, 47 Jahre alt. Sie war in Norwegen geboren und folgte vor mehreren Jahren ihrem Gatten, dem Landschaftsmaler Nils Möller, nach Düsseldorf, wo sie jährlich mehrere Genrebilder zur Ausstellung brachte.

K. **Robert Eberhard Schmidt von der Launitz**, Bildhauer, in Amerika nur Robert E. Launitz genannt, geboren den 4. November 1806 zu Riga in Livland, starb am 13. December 1870 zu New-York an einer Herzkrankheit. Seine erste Erziehung erhielt er von seinem Vater, dem evangelischen Bischof Christian Friedrich von der Launitz, welcher ihn für das Militär bestimmte. Er wurde deshalb früh auf die Militärschule geschickt. Als er sich aber in seinem fünfzehnten

Jahre auf Urlaub zu Hause befand, lenkte sein Onkel, der bekannte Bildhauer Eduard v. d. Launitz (dessen Nekrolog die „Zeitschrift" im 5. Bde., S. 317 ff. brachte) die Aufmerksamkeit auf sein ausgesprochenes Talent zum Zeichnen und Modelliren, und auf dessen Anrathen ging er nach Rom, wo er in Thorwaldsen's Atelier eintrat. Während seines Aufenthaltes in Rom erkältete er sich beim Modelliren in einem ungeheizten Zimmer, wodurch seine Gehörorgane permanent afficirt wurden, so daß sich bei zunehmendem Alter gänzliche Taubheit einstellte. Im Jahre 1827 siedelte er nach Amerika über; da aber zu jener Zeit die Kunst daselbst noch sehr im Argen lag, so fing er zusammen mit John Frazee ein Geschäft zur gewerbsmäßigen Herstellung von Grabsteinen an. Frazee zog sich jedoch bald zurück, und Launitz führte nun das Geschäft bis zu seinem Tode allein fort. Er hat es oft bedauert, daß er auf diese Weise verhindert wurde, sich ganz den höheren Zwecken seiner Kunst zu widmen, obgleich ihm seine Wirksamkeit auf dem bezeichneten Gebiete der Skulptur den Namen eines „Vaters der monumentalen Kunst in Amerika" eintrug. Unter seinen bedeutendsten und bekanntesten Arbeiten sind zu nennen: das Pulaski-Monument in Savannah, Georgia; das Monument der Feuerwehr in Greenwood-Cemetery, New-York; das Wilder-Monument in Louisville, Kentucky, eine lebensgroße Gruppe von drei Figuren, aus einem Steine geschnitten; das Kentucky Military-Monument; das Monument des Obersten R. M. Johnson in Frankfort, Kentucky; fünfzehn Fuß hohe Figuren an der Façade des Gebäudes der Park Bank in New-York (darstellend Gerechtigkeit, Handel, Industrie, Finanzen und Ueberfluß) und das Monument des Generals Thomas in Troy, New-York, in Gestalt eines Sarkophags, seine letzte öffentliche Arbeit. Launitz war seit 1833 Mitglied der „National-Academy of Design" in New-York. Eine Anzahl seiner kleineren Entwürfe zu Grabsteinen u. s. w. ist unter dem Titel „Designs for Monuments and Headstones" veröffentlicht worden. Sein Sohn und Schüler, Robert E. Launitz, setzt das Geschäft des Vaters in New-York fort.

K. **Henry Theodore Tuckerman.** Am 17. December 1871 starb in New-York in seinem neunundfünfzigsten Jahre der amerikanische Schriftsteller und Kritiker Henry T. Tuckerman. Er wurde am 20. April 1813 in Boston geboren, studirte am Harvard-College in Cambridge, mußte jedoch aus Gesundheitsrücksichten seine Studien vor ihrer Vollendung abbrechen, erhielt aber trotzdem im Jahre 1850 von dem College den Ehren-Titel „Magister". Europa bereiste er in den Jahren 1833—34. Unter der großen Anzahl seiner Schriften (Gedichte, Reiseskizzen, Biographien, Essays u. s. w.) sind in kunstgeschichtlicher Beziehung besonders interessant sein „Artist Life; or sketches of American Painters", welches 1847 erschien, und „Book of the Artists. American Artist Life" (New-York und London 1867).

Kunstgeschichtliches.

Zur Holbein-Kritik. (Berichtigung.) In Nr. 11 der Kunstchronik d. J. findet sich eine Mittheilung von A. W. über die vom Direktor J. Hübner in der „Illustrirten Zeitung" (Nr. 1484) im Holzschnitt publicirte Komposition Holbein's „Der Tod der Virginia", nach dem grau in grau gemalten Bilde der Dresdener Galerie, mit der Bemerkung: „Hübner's Entdeckung, das auf Hans Bock deutende Monogramm sei unächt und sei beim Putzen verschwunden, macht auf genauere Nachrichten über das eingeschlagene Verfahren begierig; vermuthlich möchte er diese Bezeichnung nicht ohne weiteres fallen lassen. Es ist auch möglich, eine Inschrift, auch wenn sie ächt ist, zu beseitigen." Da in Dir. Hübner's Aufsatz ausdrücklich mitgetheilt wurde, daß das fragliche Monogramm in einer Sitzung der Dresdener Holbeinkommission in Gegenwart des Prof. [illegible] und des Unterzeichneten geprüft und mit leichter Mühe entfernt worden (nicht „beim Putzen verschwunden") ist, so hätte Hr. A. W. den Verdacht der „Vertilgung einer ächten Inschrift" nicht aufkommen lassen, viel weniger aber in einer für die Betheiligten höchst verletzenden Weise öffentlich aussprechen sollen. Das Monogramm, schon dem bloßen Auge bei näherer Betrachtung als Fälschung erkennlich, verschwand bei dem leisesten Berühren mit Spiritus und erwies sich somit als eine der schon von Hegner S. 372 denuncirten Manipulationen des Kunsthandels zur vermeintlichen „Bestätigung der Originalität" durch das ehemals für Holbein's eigenes Monogramm angesehene HB. Die übereilte Deutung desselben auf Hans Bock, die wohl nicht auf Vergleichung mit beglaubigten Werken beruhte, muß also allerdings vorläufig fallen gelassen werden. Mit der Zeit wird es der gründlichen Forschung schon gelingen, einen bestimmten Anhaltspunkt für den Urheber dieses Bildes, welches auch ich für die Ausführung einer ächt Holbein'schen Zeichnung von anderer Hand halte, zu gewinnen.

Dresden. Dr. A. v. Zahn.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

:: **Oesterreichischer Kunstverein.** Mit der Eröffnung der großen Frühjahrs-Ausstellung im Künstlerhause fast gleichzeitig wechselte auch der österreichische Kunstverein wieder seine Bilder und suchte nach Kräften, wenn auch nicht quantitativ, so doch qualitativ mit dem dort zur Anschauung Gebrachten im Gleichgewichte zu bleiben. Ein Blick in den Katalog überzeugt uns schon, daß diesmal Namen von gutem Klang reicher vertreten sind als sonst. Neben den Achenbach's, Pettenkofen, Fr. Voltz und Bautier finden wir Meissonier, Troyon, Coignet, Calame 2c.; sogar ein Makart ist ohne erhöhten Eintrittspreis zu sehen! — Beginnen wir denn sogleich mit dem Damenporträt von diesem Künstler, welches den sogenannten „Paradeplatz" einnimmt! Makart's Vorzüge, die bekanntlich auf dem Kolorit beruhen, machen sich in dem Werke nicht gerade geltend; dafür aber ist das genial Nachlässige in der Zeichnung seinen früheren Arbeiten ebenbürtig. Der Kopf, ein schönes Profil, ist noch am fleißigsten durchgeführt; je weiter nach abwärts, desto flüchtiger wird der Pinsel. Das Beiwerk, so wie das ganze Arrangement desselben, ist zu loben; das fahle Kolorit wird durch den Mangel an Beleuchtung noch nüchterner; dazu kommt ein äußerst unruhiger, schmutziger Himmel als Hintergrund, aus welchem das Fleisch licht heraus geht. Plastischer und bedeutend wirksamer sind zwei kleine Studienköpfchen von Canon. — Pettenkofen's ungarische Charakterbildchen ziehen immer durch ihre Naturwahrheit und kraftvolle Durchführung an. Als wahrhaft genial aber müssen wir die beiden Thierstücke von Troyon bezeichnen. Das erste, eine Kuh im Felde, von einem kleinen Hunde verfolgt, zeigt in Farbe und Zeichnung jene klassische Energie, welche die Werke des Meisters auszeichnet. Dabei sind die Helldunkel-Partien hier zarter und klarer behandelt als sonst. Das zweite Bild, von ähnlichem Vorwurfe, ist zwar weniger ausgeführt, im Uebrigen aber von denselben Vorzügen. Im mittleren großen Saale begegnen wir drei Schlachtenbildern, deren Kunstwerth zu ihrer Größe in umgekehrtem Verhältnisse steht. Das „Reitergefecht bei Königgrätz" von Meister ist für diese Episode, gering gerechnet, zehnmal zu groß. Das Ganze ist am Ende lebendig komponirt und bis auf wenig Nebensächliches auch korrekt gezeichnet; aber die enorme Leinwandfläche hat den Künstler zu einer so dekorationsmäßigen Behandlung veranlaßt, daß keine irgend künstlerische Wirkung erzielt werden konnte. Dabei fehlt der Komposition der richtige Mittelpunkt. Der Vordergrund zerfällt in zwei Episoden, von denen eine der anderen den Effekt nimmt. Entschieden nachlässig sind ferner die Köpfe der Kämpfenden gezeichnet; es fehlt der rechte Schlachthumor in diesem Gewühle. Das Werk läßt trotz seiner Größe den Beschauer kalt. Gelungener schildert Faber du Faur „die Uebergabe der französischen Kavallerie bei Sedan". Die Massen stehen zu einander in schön abgewogener Harmonie, und die Episoden sind charakteristisch erfunden und ausgeführt; so die Mittelgruppe mit dem aufbäumenden Schimmel und links die Zuaven. Die Farbe ist im Vordergrunde klar und nicht ohne Schmelz; dagegen in der Ferne schmutzig und verwischt. Am lebendigsten und anziehendsten ist H. Lang's „Episode aus der Schlacht bei Sedan". Der Beschauer begreift beim ersten Blick die Situation. Im wüsten Knäuel wogen die feindlichen Massen auf einer Anhöhe ineinander, und vom Hintergrunde her streicht das Geschützfeuer in die französischen Reiter, die in der Affaire den Kürzeren ziehen. Die Farbe ist zwar etwas leicht hin behandelt, dafür aber erhöht eine gefällige Detailzeichnung den Reiz des Bildes. — Tief in der Farbe und schön modellirt sind Verschuur's „Pferde im Stall"; dasselbe gilt von Fr. Voltz' „heimkehrender Heerde", einem Bilde, in welchem sich Landschaft und Staffage harmonisch zu einem reizvollen Ganzen verweben. E. Adam's „Pferde im Freien" sind dagegen zu salonmäßig behandelt, als daß sie ein besonderes künstlerisches Interesse bieten könnten. — T. Induno's Bilder zeigen, wie die meisten Arbeiten neueren Datums dieses begabten Künstlers, daß er zu viel malt; die

früheren waren viel fleißiger durchgebildet. Meissonier's „drei Musketiere" gehören zu des Meisters schwächeren Bildern. Die Farbe stört die Zeichnung. Als ein wahres Juwel ist dagegen Waldmüller's „Johannis-Andacht" zu verzeichnen. Die ganze Dorfgemeinde hat sich am Abend um den steinernen h. Johannes versammelt und stimmt unter der Leitung des Schulmeisters den Lobgesang an. Jedes singt nach seiner Lage, und wir hören — mit den Augen — Sopran-, Alt- und Baßstimmen so deutlich und klar, wie in der Wirklichkeit. Diesem Meisterwerke kommt übrigens M. Schmidt mit seinem „Karrenziehen in den Alpen" ziemlich nahe. Schmidt gehört zu denjenigen Schülern Piloty's, welche den Weg Defregger's und Kurzbauer's einschlagen. Außer der pikanten Charakterzeichnung der Figuren ist vorzugsweise das Arrangement des Ganzen als höchst gelungen zu bezeichnen. An dem Gegenstande selbst ist am Ende nicht viel, das Fesselnde beruht in der trefflichen Auffassung. Eine arme Aelplerfamilie, von der Großmutter bis zum kleinen Enkel, zieht im Schweiße des Angesichtes einen schweren Zweirädler einen Bergweg hinan und begegnet an einer Felswand zwei Persönlichkeiten, die sich wohl weniger sauer ihr Dasein verdienen: einem hageren Jesuiten und einem wohlbeleibten Klosterbruder. Die Studie zu des letzteren Kopf muß der Künstler in einem Kloster selbst gemacht haben, denn ein Nicht-Fachmann kann unmöglich Untugenden in einem so scheinheiligen Gesichte zur Schau tragen, wie dieser Kern-Mönch. Von F. Schwörer ist ein „Mädchen im Walde" ausgestellt, welches mehr die Mängel, als die Vorzüge dieses Künstlers zu Tage treten läßt. Die fahle Leichenfarbe ist fast bis zum Grade der Verwesung potenzirt, dabei aber weder Form noch Zeichnung berücksichtigt. Klarer und frischer in der Farbe ist dagegen Bastag in seinen „Zigeunern an der Brücke"; nur die Ausführung ist etwas nachlässig. Ein recht duftiges, schön komponirtes Bildchen ist Roegge's „Verrätherische Wirthin". Märchenhaft blitzt das Licht durch das Fenster in diese mittelalterliche Weinstube. Mit echt deutschem Fleiße ist B. Fleury's „Erasmus von Rotterdam" gemalt; dagegen ist sein „Luther vor dem Reichstage zu Worm's" in der Farbe zu süßlich und in der Zeichnung zu wenig bestimmt. Eine scharfe Rüge verdient aber C. Geiger's „Bachantinnen und Philosophen". Man weiß in der That nicht, entsetzen sich die Bachantinnen vor den Philosophen oder diese vor jenen; es hätten wohl beide recht. Vorzüglich ist diesmal die Landschaft vertreten. Den Preis trägt Calame's „Vierwaldstädtersee" davon. Eine unvergleichliche Ruhe breitet sich über diesem poesievollen Bilde aus, in welchem alle Töne der Skala, vom tiefsten Schatten des Vordergrundes bis zu den goldglühenden Bergen der Ferne in zartem Schmelze dahin fließen. Das Stück Luft mit den zerrissenen Abendwolken allein ist schon ein Meisterstück zu nennen. Diese feinen Naturlaute mangeln gerade den meisten unseren neueren Stimmungslandschaften: solche geheimnißvollen Reize lassen sich eben nur durch tiefes Studium des Motivs und gewissenhafte Ausführung wiedergeben. Gleich nebenan hängt O. Achenbach's „Landschaft bei Sorrento" — ein reizvolles mit virtuoser Technik durchgeführtes Bild, dem aber neben Calame das Bouquet, sozusagen, fehlt. Glanzvoller ist Andreas Achenbach mit einer Ansicht des Schlosses „Dyk" vertreten. Das an und für sich majestätische Architekturstück ist in eine herrliche Abendstimmung versetzt; ein Hauch stiller Romantik webt aus dem Bilde. Ebenso meisterhaft sind des Künstlers andere ausgestellte Bilder. Darunter besonders reizend das „herannahende Gewitter". Coignet's „Waldpartie bei Fontainebleau, Rousseau's „Sommerlandschaft", Gerome's „Medinet el Fayoum" bestätigen den Ruf der Meister. Mit guten Bildern sind endlich noch Köhnholz, Peerus, van Haanen, Zimmer und Ebel vertreten.

Vermischte Nachrichten.

⊙ **Weimar,** im April. Zu Ehren des Professors Ferdinand Pauwels, welcher am 1. April d. J. nach zehnjähriger Thätigkeit aus seiner Stellung als Lehrer der Historienmalerei an der hiesigen Großherzogl. Kunstschule ausgeschieden ist, fand hier ein von seinen Schülern veranstaltetes Festmahl statt, an welchem auch zahlreiche Freunde und Verehrer des scheidenden Meisters Theil nahmen. Von seinen bisherigen Kollegen wohnten demselben nur Prof. Verlat, Prof. Max Schmidt und Dr. v. Schorn bei. Dagegen hatte Meister Friedrich Preller mit einem schriftlichen herzlichen Gruß sein Bedauern ausgesprochen, durch Krankheit verhindert zu sein. Bei dieser Gelegenheit wurde Pauwels im Namen von siebzehn dankbaren Schülern durch Prof. Thumann, den ältesten derselben, ein silberner Pokal, versehen mit der Widmung: „Dem Meister Ferdinand Pauwels, Weimar 1872" und den Namen der Geber überreicht. W. Souchon fügte im Auftrage der letzteren einen frischen Lorbeerkranz hinzu, — ein gleicher wurde, begleitet von einem sinnigen Gedichte, im Namen der Frauen Weimars gesandt. In den zahlreichen im Laufe des Abends ausgebrachten Toasten wurde in mannichfacher Form der hohen Verehrung für Pauwels und dem Bedauern über seinen Weggang aus dem ihm zur zweiten Heimath gewordenen Weimar Ausdruck verliehen, und die warmen Worte des Dankes, mit denen er erwiederte, ließen erkennen, daß er denen, die ihn hier zu schätzen und zu würdigen wußten, ein treues Andenken bewahren wird. Wenige Tage vor seinem Austritt aus der Kunstschule hat Pauwels seine letzten hiesigen Arbeiten, sieben meisterhaft durchgeführte Bilder aus dem Leben Luther's, von der Tiedge-Stiftung in Dresden für die Wartburg bestimmt, vollendet und abgeliefert. Ein ihm kürzlich gewordener ehrenvoller Auftrag Seitens der „Verbindung für historische Kunst", die Ausführung eines großen historischen Gemäldes, muß, da durch die Satzungen des Vereins die Anwesenheit des Künstlers auf deutschem Boden bedingt ist, leider unausgeführt bleiben. Pauwels' künstlerischer Entwickelungsgang und seine Schöpfungen bis in die ersten Jahre des Aufenthaltes in Weimar sind in einem früheren Jahrgange d. Zeitschr. (II, 186 ff.) bereits gewürdigt worden. Was er als Lehrer und schaffender Künstler während seiner zehnjährigen hiesigen Thätigkeit gewirkt und geleistet, bleibt einer weiteren eingehenden Betrachtung vorbehalten. Die Anerkennung und Verehrung, die sich ihm am Abende seines Abschiedsfestes von so vielen Seiten zu erkennen gegeben hat, mag ihm eine hinreichende Entschädigung dafür sein, daß er die Großherzogl. Kunstschule am Tage des Ablaufs seines Kontraktes ohne ein Wort des Abschieds, der Anerkennung oder des Dankes für seine der Anstalt geleisteten Dienste Seitens des Direktors derselben verlassen sollte.

r **Aus Tirol.** Das Ferdinandeum in Insbruck hat jüngst zwei Oelgemälde angekauft: ein hübsches Fruchtstück — Trauben und Pfirsiche darstellend — von de Heem und eine kleine anmuthige Landschaft von Peter Johann van Asch. Sie zeigt im Vordergrunde eine Straße mit Reisenden und eine Brücke über einen Fluß, im Mittelgrunde zwischen lichtem Laubholz ein Schloß, rückwärts links eine Dorfkirche. Beide Bilder sind wohl erhalten. — Auf dem Wege der Photographie werden jetzt die berühmten Basreliefs von Collin am Denkmale des Kaisers Maximilian in der Hofkirche veröffentlicht. Diese Photographien können unter anderm durch die Kunsthandlung von Joh. Groß bezogen werden. — Große Thätigkeit herrscht in unserer Glasmalereianstalt, für welche G. Mader eine Reihe von Zeichnungen lieferte. Die Kartons für die Kuppel zu Kerndten, die Marter des heiligen Viktor darstellend, hat er ebenfalls in diesem Winter vollendet, im Laufe des Sommers sind sie al fresco auszuführen. — Die berühmten mittelalterlichen Altarfiguren von Wechselburg, welche dem hiesigen Bildhauer M. Stolz zur Restauration anvertraut wurden, werden gegenwärtig zu München in Gyps abgegossen.

K. **Amerikanische Kunstinstitute.** Zu meinem neulichen Berichte über amerikanische Kunstinstitute habe ich noch hinzuzufügen, daß man auch in Philadelphia ein neues Gebäude für die dortige „Pennsylvania Academy of Fine Arts" zu errichten gedenkt. Die Pläne zu diesem Gebäude liegen mir in photolithographischer Nachbildung vor und sind von den Architekten Furneß und Hewitt gearbeitet. Die Fronte zeigt eine Breite von 105 Fuß, während die Langseiten eine Tiefe von 275 Fuß haben. Das Erdgeschoß wird die Schulräumlichkeiten der Akademie enthalten, das obere Geschoß ist für Galerien bestimmt. Der Stil ist der der italienischen Gothik. In den Füllungen des fensterlosen zweiten Stockwerks sind Basreliefs angedeutet. Die „Pennsylvania Academy" ist eine der ältesten, wenn nicht die älteste Kunstgesellschaft der Ver. Staaten, indem sie schon am 28. März 1806 vom Staate Korporationsrechte erhielt. Vor kurzer Zeit wurden die Korperationsakten von der Legislatur amendirt, um den heutigen Bedürfnissen besser gerecht werden zu können, und schon innerhalb zehn Tagen nach dieser Amendirung schenkten dreizehn Kunstfreunde je 10,000 Dollars, was gewiß dem Kunstsinne der begüterten Bürger von Philadelphia alle Ehre macht.

Berichte vom Kunstmarkt.

Pariser Auktionen. Die Galerie Persigny machte bei ihrer Versteigerung am 4. April ein glänzendes Fiasko. Die Täuschung, welche der Katalog mit berühmten Namen wie Terborch und Ph. Wouwermann getrieben, erwies sich auch als unheilvoll für ächte Bilder angesehener Meister. Der auf 60,000 Francs geschätzte Terborch „Abreise zur Armee" brachte es nur auf 5000 Frcs., der Wouwermann „Auszug zur Jagd" nur auf 4900 Frcs., ein sogen. Raffael endlich ging um 2000 Frcs. fort. Reynolds' Bildniß des Prinzen von Wales, eine treffliche Arbeit des Meisters, wurde für 3200 Frcs. losgeschlagen, ein Bildniß der Maria Leszinska von Vanloo für 3000 Frcs. — Dagegen hatte die Versteigerung des Nachlasses von Henri Regnault vom 5. April ein überaus günstiges Ergebniß, welches zum Theil wohl auf Rechnung patriotischer Gefühlserregung zu setzen ist. Der junge hoffnungsvolle Künstler, dessen zuerst in einer Pariser Korrespondenz der Zeitschrift für bild. Kunst 1868 S. 280 rühmend gedacht ist, fiel, erst 27 Jahr alt, bei der Vertheidigung von Paris am 19. Januar v. J. Es ist also sehr begreiflich, daß der Werth seiner hinterlassenen Arbeiten, so viel Anerkennung dieselben auch von künstlerischem Gesichtspunkte aus verdienen, durch den erwähnten Umstand erheblich gesteigert wurde. Vier Aquarelle wurden von der Regierung für 14,[illegible] Francs erworben, ein großes Dekorationsgemälde mit Thierdarstellungen (Hunde und Papagei) wurde auf 25,000 Francs getrieben. Regnault's Bilder jüngeren Datums stellen meist orientalische Scenen und Ansichten dar, so „Der Auszug der Pascha's von Tanger", mit 10,000 Francs bezahlt, der Saal der Schwestern und der Löwenhof der Alhambra, Aquarelle, von denen das eine auf 4100, das andere auf 4000 Francs zu stehen kam.

* **Die Auktion Hodshon in Amsterdam** trug im Ganzen 222,305 fl. holl. ein. Wie wir den Berichten zweier unserer Herren Korrespondenten entnehmen, wurden durchschnittlich sehr hohe Preise erzielt, obwohl nur etwa fünf Bilder von Bedeutung in der Sammlung waren. Den höchsten Preis, nämlich 45,000 fl., erreichte der Hobbema (Nr. 9), ein schön komponirtes Bild von guter Qualität, aber etwas schwer im Ton, nicht ersten Ranges; der W. v. de Velde, ein Kapitalbild von außerordentlicher Klarheit, besonders des Wassers (Nr. 21), trug 40,500 fl.; der durch sein liebliches Motiv ausgezeichnete, aber leider in den Wolken sehr verwaschene J. Ruisdael (Nr. 20) ging auf 25,000 fl., das reizende Kinderbild von C. Netscher (Nr. 17), ein Werk aus der besten Zeit des Künstlers, wurde mit 15,000 fl., der prachtvolle E. de Witt (Nr. 25) wohl das schönste Bild dieses Meisters, demjenigen in der Sammlung van Loon in Amsterdam völlig ebenbürtig, mit 27,000 fl. bezahlt, und sogar die alte Kopie (!) nach van Dyck (Nr. 7) fand für 18,000 fl. ihren Käufer. Bei diesen Preisen ist der Aufschlag von 10% Auktionsgebühr nicht eingerechnet.

Inserate.

27) **Herm. Kauffmann in Hamburg.** „Am Zaun.“ Ein Bauer Heu heimfahrend spricht mit einer Dirne, welche Aepfel brockt. 13 × 16. Sehr ausgeführte Federz. 50 fl.
28) — — Landschaft mit Vieh bei anziehendem Sturm. 10 × 18. Desgl. 48 fl.
29) **Friedrich Lossow.** Riedenburg. 21 × 28. Getuschte Bleistiftz. Aus des Künstlers Nachlass, wie die folgenden. 2 fl.
30) — — Partie bei Pang. 17 × 22. Bleistiftz. 3 fl.
31) — — Bauernhäuser mit Bäumen 21 × 38. Desgl. 2 fl.
32) — — Gesträuch bei einer Planke. 18 × 21. Weiss gehöhte Bleistiftz. 3 fl.
33) **Friedrich Lossow.** Studie von Bäumen. 37 × 27. Bleistiftz. 3 fl.
34) — — Ein Pfarrer mit einer Bäuerin sprechend. 25 × 21. Desgl. 3 fl.
35) — — Studie eines Bauernknaben. 22 × 17. Desgl. 3 fl.
36) — — Ein Racepferd: Oberon. 18 × 23. Desgl. 3 fl.
37) — — Waldpartie bei Dachau. 37 × 47. Weiss gehöhte Bleistiftz. 4 fl.
38) — — Partie bei Pang. 42 × 35. Desgl. 4 fl.
39) — — Ein Bauernhaus, dabei Bäume und ein alter Zaun. 37 × 52. Oelstudie. 10 fl.
40) — — Studie eines Pferdes: Tamerlan. 38 × 48. Desgl. 18 fl.

(Fortsetzung folgt.)

Neuer Kupferstich von Prof. E. Mandel.

Soeben erschien in unserem Verlage: [117]

Rafael's Madonna mit dem Kinde

in der Galerie des Lord Cowper zu Panshanger (England)

gezeichnet und in Kupfer gestochen

von

Professor Eduard Mandel.

Rafael's Madonna „Panshanger" ist bisher durch Kupferstich **noch nicht** nachgebildet worden. Um so grösseres Interesse wird es daher in den für wahre Kunst empfänglichen Kreisen erregen, dass diese **neue Gabe Rafael'scher Anmuth und Schönheit** wiederum durch **Professor Mandel's Meisterhand** geboten wird.

Preise der

Drucke vor aller Schrift (épreuves d'artiste)	40	Thaler.
„ „ der „ auf chinesischem Papier	24	„
„ „ „ „ auf weissem Papier	20	„

Später erscheinen die

Drucke mit der Schrift, auf chinesischem Papier	12	Thaler.
„ „ „ „ auf weissem Papier	10	„

Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin.

[118]

H. G. Gutekunst's

Kunst-Auktionen in Stuttgart Nr. IX. u. X.

Am **15. Mai** und folgende Tage Versteigerung der schönen **Kupferstich-Sammlung** des Grafen **Castellani-Fantoni** zu Gallarate (2200 Nummern).

Am **21.** und **22. Mai** Versteigerung einer prachtvollen Sammlung von **Ornamenten, Alphabeten, Spitzenbüchern etc.** aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert (650 Nummern).

Kataloge gratis bei dem Unterzeichneten oder durch Herrn **C. G. Boerner** in Leipzig.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung,
Canzleistrasse 36, Stuttgart.

Kunst- und Gemälde-Auktion

am 27. Mai u. folg.

Nachgelass. Sammlungen der Herren **Wilh. Osterwald**, Landger.-Rath **Stein**, Antiquar **Baruch** in Aachen, Justizrath **von Heresbach**; **vorzügliche Gemälde älterer und neuerer Meister, Kunstsachen** von **Glas** und **Porzellan, Arbeiten** in **Elfenbein, Holz, Silber, Kupfer** etc. — **Kataloge** sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen, sowie direkt zu beziehen.

[119] J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln.

[120]

Kunst-Auktion.

Der künstlerische Nachlass des verstorbenen Landschafts-Malers Herrn **J. Wilh. Schirmer**, Direktor der Akademie in **Carlsruhe**, bestehend in gezeichneten und gemalten **Studien**, [illegible] Handzeichnungen in [illegible], Kreide, Tusche etc., sowie den herrlichen **Aquarellen** und **Oelgemälden**, soll unter Direktion des Unterzeichneten am **5. Juni d. J.** in **München**, im Saale des Bürger-Vereins (**Augsburger Hof, Schützenstrasse**) öffentlich versteigert werden. — Kataloge sind zu haben in **Th. Ackermann's** Buch- und Antiquariats-Handlung, München, Promenadeplatz 10, sowie durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes.

Anfragen franco an
München, April 1872.
Theresienstr. 57.

Carl Förster, Herzogl. S.-M. Rath,
Expert für Kunstwerke.

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Boerner

(früher Rud. Weigel).

Geehrten Liebhabern, welche Kunstgegenstände versteigern zu lassen wünschen, stehen die Bedingungen meines Auktionsinstitutes zu Diensten.

Meine Auktionskataloge werden auf Verlangen regelmäßig zugesandt und Aufträge in bekannter Weise pünktlich ausgeführt.

Für mein **Antiquariat** kaufe ich jederzeit Sammlungen und einzelne werthvolle Partieen von **Kupferstichen, Handzeichnungen** u. s. w. und erbitte gefällige Offerten. [121]

Leipzig. **C. G. Boerner.**

Neuer Verlag von **E. A. Seemann.**

Die Darstellung
des
Abendmahles
durch die byzantinische Kunst.

Von
Dr. Ed. Dobbert.

Mit Holzschnitten.
(*Aus den Jahrb. f. Kunstw. abgedruckt*).
gr. 8. br. 20 Sgr.

Aus
Tischbein's Leben
und
Briefwechsel.

Von
F. v. Alten.
gr. 8. br. 1½ Thlr.

Die Verloosung von Kunstwerken

zum Besten des Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe findet erst am 30. Juni 1873 statt.

Loose, zu deren Abnahme die durch den Brand der Academie zu Düsseldorf für viele der dortigen Künstler herbeigeführten schweren Verluste an Hab und Gut dringend auffordern, sind gegen Postanweisung oder Nachnahme à 1 Thaler zu beziehen von

E. A. Seemann in Leipzig.

Heft 8 der Zeitschrift nebst Nr. 16 der Kunst-Chronik wird Freitag den 17. Mai ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

17. Mai



Nr. 16.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Restaurirschule am Wiener Belvedere.

Wien, Anfang Mai 1872.

☐ Vor vier Jahren haben wir unter den Einrichtungen, welche der damals neu ernannte Oberstkämmerer, Graf **Crenneville**, an der seiner Obhut anvertrauten kaiserlichen Galerie in's Leben rief, auch der Schule für Bilderrestauration gedacht, als deren erster, berufenster Leiter damals Direktor Erasmus Engert eingesetzt wurde. Nach Engert's Tode ist die Vorstandschaft der Schule in die Hände des Custos **Karl Schellein** übergegangen, der schon unter Engert's Direktion bei den Restaurationsarbeiten im Belvedere erfolgreich verwendet wurde, und unter dessen Leitung die von ihrem Gründer mit warmer Fürsorge gehegte Anstalt sich zu allgemeiner Anerkennung emporgearbeitet hat. Die Arbeiten der Schule kommen nicht nur dem Belvedere zu Statten, sondern auch andere hiesige und auswärtige Galerien und zahlreiche Privatsammlungen suchen an der bewährten Heilanstalt Genesung für ihre Schäden und Gebrechen. Neben Schellein sind gegenwärtig noch drei tüchtig geschulte Kräfte, die Herren **Prem**, **Staudinger** und **Woska** thätig; sie haben alle Hände voll zu thun, um die dem Institute zufließenden Aufträge zu erledigen.

Obwohl die Restaurirschule keinerlei Geheimmittel anwendet, — eine Universalmedizin für kranke Bilder giebt es bekanntlich nicht, — so kann doch ein detaillirter Bericht über das von Schellein angewendete Verfahren begreiflicherweise nicht unsere Sache sein. Nur soviel sei zur Würdigung der in der Anstalt befolgten Grundsätze hervorgehoben, daß dem Heilverfahren in jedem einzelnen Fall das gewissenhafteste Studium der Malweise des vorliegenden Bildes und der Art seiner Gebrechen (Sprünge, Uebermalungen, der dabei verwendeten Bindemittel u. s. w.) vorausgeht, und daß nach den Ergebnissen dieser Untersuchung die Heilmethode sich richtet. Schellein hat auf diese Weise die merkwürdigsten Resultate erzielt und selbst Bilder, die der vielerfahrene Engert für verloren erachtet hatte, zum Leben wieder erweckt. Da der Kern der Sache im Erhalten des Echten und im Entfernen des Falschen liegt — eine Aufgabe, die nur das fein gebildete Gefühl und die erprobte Erfahrung zu lösen im Stande sind, — so ergiebt sich von selbst die Nothwendigkeit einer **Schule**, in der diese Eigenschaften errungen werden können. Ohne sie bleibt die Aufgabe des Restaurators dem gefährlichen Experementiren der Curpfuscher preisgegeben. Daß die Anstalt am Belvedere das brüske Dreinmalen und Drüberpinseln, wie es die Verrestaurirer gewöhnlichen Schlags zu üben pflegen, entschieden perhorrescirt, versteht sich von selbst. Nur wenn das Wiederbeleben des Bindemittels allein nicht hinreicht, um der Farbe ihre Kraft und Konsistenz zurückzugeben, nur wo wirkliche Lücken im Bilde sind, tritt die Hand des Restaurators ergänzend ein.

Unter den Leistungen der Schule aus jüngster Zeit ist in erster Linie die gelungene Wiederherstellung von **Paolo Veronese's** großer „Anbetung der heil. drei Könige" (Belvedere I, 30) hervorzuheben. Das Bild mußte von der doppelten Leinwand, mit welcher es unterzogen war, heruntergenommen und auf neue übertragen werden, da der alte Stoff sich von Würmern völlig zerfressen zeigte. Das ungünstige Urtheil, welches früher über das Werk gefällt wurde, wird jetzt wesentlich anders lauten müssen, obgleich das Bild wohl in des Meisters spätere Zeit fällt. Es stammt bekanntlich aus S. Antonio

auf Torcello. Auch ein kleiner Tizian, der seit längeren Jahren aus dem Saal II von seiner früheren Stelle verschwunden war (ebenfalls eine „Anbetung der h. drei Könige“), ist nahezu hergestellt, obwohl Direktor Engert an der Rettung des Bildes verzweifelt hatte. Ferner nennen wir drei große, für den Erzherzog Leopold Wilhelm gemalte figurenreiche Schlachtenbilder (Belagerung von Freiberg in Meißen, Uebergang über die Somme und Schlacht bei Diedenhofen) von Peter Snayers; ein kolossales, durch Auswachsen des rothen Bolusgrundes zerstörtes Schlachtbild von Franz Casanova; endlich elf herrliche große Canaletto's (Bernardo Belloto's), die sich bisher im k. k. Obersthofmeisteramt befanden und, vom sicheren Untergange gerettet, jetzt in bewundernswerther Kraft und Frische strahlen. Sie stellen Ansichten von Wien, Schönbrunn und anderen kaiserlichen Schlössern dar und gehören zu den vorzüglichsten Werken des Meisters. Wir möchten sie an Gesundheit und Energie der Behandlung den schönsten Bildern Belloto's in der Dresdener Galerie an die Seite stellen.

Von den sonstigen, nicht im Auftrage des Hofes ausgeführten Arbeiten der Schule verdienen Erwähnung: die Restaurationen mehrerer Bilder aus der akademischen Galerie (Teniers, Dusart, Stuerbout und Hondekoeter), dann ein prachtvolles Blumenstück von Huysum aus der Galerie Czernin und zwei vorzügliche Porträts von Franz Hals, welche Hr. Ritter J. v. Lippmann kürzlich für seine Sammlung erworben hat und von denen wir den Lesern später Nachbildungen vorzuführen gedenken.

Wir geben uns der Hoffnung hin, daß in der nächsten Zeit auch die in ihrer Art einzig dastehenden berühmten zehn großen kolorirten Kartons von Vermeyen (Karl's V. Kriegszug nach Tunis, 1535) die dringend nothwendige Restauration erfahren werden.

Kunstliteratur.

Alten, Friedrich von, Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel. Leipzig, Seemann 1872. 8°. XII u. 330 S.

V „Einen bescheidenen Baustein zur Kunst- und Kulturgeschichte unsres Zeitalters“ nennt der Verf. die dankenswerthe Gabe, welche in Briefen von und an Wilhelm Tischbein (den „Neapolitaner“) das Lebensbild dieses Meisters ergänzt, wie er es in seiner Selbst-Biographie (herausg. von Dr. Carl G. W. Schiller, Braunschweig 1861) in lebendiger und liebenswürdiger Weise gezeichnet. Es ist zwar bedenklich, mit der Vorrede des letzterwähnten Buches das Dichterwort „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten“ auf die bildenden Künstler der klassischen deutschen Literatur-Periode anzuwenden. Etwas mehr Theilnahme als bisher wird man aber jenen fast vergessenen Namen zuwenden, wenn man mit der zeitlichen Entfernung von der „Erneuerung“ der deutschen Kunst im Anfang unseres Jahrhunderts sich mehr und mehr davon überzeugen wird, wie die Verdienste und die verhängnißvollen Mängel dieser Epoche so eng mit der literarischen Kunst-Reform und den unmittelbar davon beeinflußten Kunstbestrebungen der Periode von Mengs bis Carstens zusammenhängen.

Der Verf. hat das durch eingeflochtene Geschichts-Erzählung verbundene Korrespondenz-Material in drei Gruppen „Weimar und Tischbein, 1780—1821“, „Hamburg und Eutin, 1801—1829“ und „Die Idylle“ gesondert, wobei jedoch die Beziehungen zu den Weimarischen Briefen im ersten Theil nur den äußerlichen Anhalt darbieten. Es wäre überhaupt sachgemäßer gewesen, die gegebenen Dokumente an die Perioden der Selbstbiographie, deren der Verf. auffälliger Weise im Vorwort gar nicht und dann nur gelegentlich in Anmerkungen gedenkt, anzuschließen. Sehr zu bedauern ist es, daß der bekannte hermetische Verschluß des Goethe'schen Familien-Archivs in Weimar auch diesem Werke den vielleicht interessantesten Beitrag vorenthalten hat; immerhin wird man in den unvollständigen Verhandlungen mit Goethe (dessen Briefe an Tischbein nach der Angabe des Verfs. als untergegangen angesehen werden müssen), namentlich über die wunderliche gemalte und gedichtete „Idylle“, den anziehendsten Theil des Buches finden, das im Uebrigen hie und da um einige uninteressante Briefe hätte verkürzt werden können.

Die Undeutlichkeit der Handschriften hat einige Irrthümer in der Schreibung von Namen zur Folge gehabt, die der Leser jedoch leicht selbst verbessert; wesentlich störend ist nur die Verwechselung Schopenhauer's mit seiner Mutter, der Schriftstellerin Johanna Sch., deren langer und etwas geschwätziger Brief hier irrthümlich dem berühmten Philosophen zugeschrieben wird.

Zur Vollendung des Homer-Werkes, dessen Unterbrechung der Verf. beklagt, wird sich die Cotta'sche Buchhandlung, in deren Besitz sich die unedirten Zeichnungen und Platten befinden, wohl schwerlich entschließen. Dagegen möge die Publikation einer Auswahl der Idyllen-Bilder mit den Goethe'schen Beischriften als eine Ergänzung der Alten'schen pietätvollen Monographie dem kunstliebenden Nachfolger von Tischbein's fürstlichem Beschützer bei geeigneter Veranlassung befürwortend nahe gelegt werden.

* **Von Lübke's „Geschichte der deutschen Renaissance“,** der ersten zusammenfassenden Darstellung des bisher so stiefmütterlich behandelten Stoffes, ist soeben das erste Heft (Stuttgart, Ebner & Seubert) erschienen. Es bringt nach einem einleitenden Kapitel allgemeiner kulturgeschichtlicher Art zunächst Darstellungen der Anfänge des neuen Stils bei den Malern und Bildhauern des sechzehnten Jahrhunderts, sowie in dem für die Aufnahme der Renaissance noch wichtigeren Kunstgewerbe, schildert sodann die theoretischen Arbeiten der Zeit von Dürer bis auf Dietterlein und geht hiernach zur analytischen Betrachtung der deutschen Baukunst des Renaissance-Zeitalters über, an welche sich in den folgenden drei Heften die Schilderung der erhaltenen Denkmäler in topographischer Ordnung anreihen soll. Die Neuheit des Gegenstandes, Lübke's bekannte Vorzüge der Darstellung und die reiche Beigabe vorzüglicher Abbildungen sichern dem Buche seinen Erfolg. Kugler's großartiger Torso der „Geschichte der Baukunst“ erhält dadurch seine würdige Ergänzung und Vollendung. Noch vor Ende des Jahres gedenkt der Verfasser das ganze Werk zum Abschlusse zu bringen.

* **Russische Ornamentik.** Unter dem Titel: „Histoire de l'Ornement Russe du Xe au XVIe siècle“ erscheint bei A. Morel in Paris eine Sammlung von Initialen und sonstigen ornamentalen Motiven aus byzantinischen und russischen Manuscripten in Farbendruck, nach der Zeitfolge geordnet und von historischem Text begleitet. Nach den Proben, die uns vorliegen, scheint das Werk für die genauere Kenntniß dieses Kunstzweiges von hoher Wichtigkeit zu werden. Die russische Regierung unterstützte die kostspielige Publikation

durch einen Beitrag von 35,000 Frcs. zu den Herstellungskosten und subskribirte außerdem auf 500 Exemplare. Nur 200 Exemplare kommen in den Handel. Das Werk wird 200 Tafeln nebst erläuterndem Text umfassen. Der Preis beträgt 120 Thaler pr. E.

Preisbewerbungen.

Konkurrenz für den Bau eines deutschen Parlamentshauses. Am 2. Mai ist die Ausstellung der Konkurrenzentwürfe zum Hause des deutschen Reichstages in Berlin eröffnet worden. Die große Zahl der Arbeiten, die zusammen ca. 850 Blatt umfassen, hat es nothwendig gemacht, nicht allein sämmtliche Räume der Kunstakademie in Anspruch zu nehmen, sondern auch dieselben durch mehrere eingebaute niedrige Zwischenwände zu vergrößern. Die Anordnung ist im Allgemeinen derart erfolgt, daß die Entwürfe der demselben Lande oder derselben Provinz angehörigen Architekten nach Möglichkeit vereinigt wurden. Nach einer Mittheilung der deutschen Bauzeitung geben wir nachstehend das Verzeichniß der Konkurrenten in gleicher Anordnung. 1. Deutschland: Strack & Herrmann, Ende & Böckmann, Gropius & Schmieden, v. d. Hude & Hennicke, Kayser & von Großheim, Ebe & Benda, Fr. Schwechten & M. Hellwig, Friebus & Lange, Triesethau & Schäfer, Wuttke & Enders, Aug. Orth, Herm. Spielberg, T. Milczewsky, August Tiede, E. Haeseke, Hubert Stier, Herm. Eggert, J. Merzenich, P. Fingerling, G. Hildebrandt, Gorgolewski, von Delden, Schumann, R. Scholtze, R. Dahmann aus Berlin; Reichert & Kirchhoff, Marienwerder; Rickert, Glogau; Hotzen, Goslar; Pflaume, Köln; R. Cremer, Tochtermann, Aachen; Gebr. Frings, Crefeld; Fuchs, Boppard; A. Güldenpfennig, Paderborn; Scharrath, Bielefeld; Myliner & Bluntschli, Oskar Sommer, H. Moritz, Frankfurt a. M.; Jordan & Heim, Hamburg; Eggers, Bremen; E. Klingenberg, Oldenburg u. Berlin; G. A. Demmler, C. Luckow, Grell, C. Dümmler, Schwerin; Krüger, Dömitz; F. A. Wanstrat, Braunschweig; Gösling, Pyrmont; A. Pieper, Alfred Hauschild, Dresden; P. Weidner und O. Jummel, Dresden und Leipzig; Const. Lipsius, R. Weber, Leipzig; G. Ehrig, Chemnitz; Zumpe, Zwickau; L. Bohnstedt, Gotha; H. Becker, Bernburg; Lange & Bühlmann, Lorenz Bauer, Mezger, München; G. Eberlein, Nürnberg; H. Nisle, Stuttgart; Durm & Lang, Rud. Redtenbacher, W. Rettig, Carlsruhe; Weinbrenner, Mannheim; W. Haman, Heilbronn; Preußer (fraglich). 2. Oesterreich: Alois Wurm, F. Hoal, A. Lang, Philipp Leidenfrost, Otto Girard, Jos. Benischek, Haas & Wahl, Wien; E. Steindl, Pest. 3. Niederlande und Belgien: Gugel, Delfft und Emmerich, C. Muyken, Holland; „Elk zyn gedacht", Gent. 4. Großbritannien: W. J. Green, Edward Ellis, Philipp E. Masey, Kerr, William Emerson, J. H. Spanton, Friedrich Sang, Geo. Gilbert Scott & John O. Scott, John Toner, Edward W. Godwin & Robert W. Edis, London; Thomas Turner, Dublin und Belfast; L. Deville, Walter W. Robertson, R. Stark Wilkinson, J. P. Waring, London. 5. Frankreich: François Roux & Christ. Blaue, Paris und Berlin; C. Junk, Heinr. v. Geymüller, Paris. 6. Italien: Francesco Vespignani mit Pietro della Valle & Rodolfe A. Lanciani, ferner Pio Benignetti, Rom. 7. Amerika: S. West, Washington & Bremen. Näheren Bericht über die Ausstellung behalten wir uns vor.

* **Die Jury für die Medaillen der Wiener Weltausstellung** hat folgende Preise zuerkannt: Für den Avers (Porträt des Kaisers Franz Josef) unter 16 Konkurrenten, ferner für die Kunstmedaille unter 12 Konkurrenten und für die Fortschrittsmedaille unter 8 Konkurrenten mit Stimmeneinhelligkeit Hrn. Josef Tautenhayn in Wien; für die Verdienstmedaille unter 7 Konkurrenten Hrn. Karl Schwenzer in London; für die Geschmacksmedaille unter 9 Konkurrenten den Herren Weyr und J. Cesar in Wien. Bei Beurtheilung der Mitarbeitermedaille ergab sich Stimmengleichheit für die Herren Schwenzer in London, R. Weyr und J. Cesar in Wien.

Kunstausstellung im Krystallpalast zu Sydenham. Bei der diesjährigen Preisbewerbung wurde die goldene Medaille für Historie und Genre dem Maler H. Coroenne aus Paris für sein Gemälde „B. Palissy und Heinrich III" zuerkannt; silberne Medaillen erhielten J. Renner, S. Perrault, H. Dauriac (Antwerpen) und J. Lefèbvre. In der Landschaftsmalerei trug P. T. Peters (Würtemberg) den goldenen Preis davon für eine Ansicht des Chiemsee's, silberne Medaillen erhielten T. Sturm, F. Cogen (Brüssel), A. Verboeckhoven, Sohn (Gent), J. B. Tom (Haag).

Personalnachrichten.

* **Caspar Zumbusch** in München, der Meister des Nationaldenkmals für König Max II. von Bayern, wurde zum Professor der Bildhauerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste ernannt.

Professor Dr. **Eggers in Berlin** ist zum Geheimen Regierungsrath und vortragenden Rath im Kultus-Ministerium für Kunstangelegenheiten an Stelle des verstorbenen Pinder ernannt worden.

Der Baumeister Dr. **Lotz** in Marburg ist als Professor und Vertreter der Königlichen Kunstakademie nach Düsseldorf berufen worden, um den im Dezember v. J. ausgeschiedenen Professor Giese als Lehrer der Architektur und Perspektive zu ersetzen. Dr. Lotz hat den Ruf angenommen und sein Amt bereits angetreten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die bekannte Vorliebe des Königs für Wagner'sche Musik ist nicht ohne bestimmenden Einfluß auf die bildende Kunst geblieben, wenn sie auch nur die Masse von Albumblättern und Nippesstatuetten in Anspruch genommen hat. Abgesehen von zahlreichen Aufträgen des Königs in dieser Richtung wurden nicht wenige, namentlich jüngere Künstler durch die von Wagner gewählten, großentheils in der That auch sehr malerischen Stoffe zu deren künstlerischer Gestaltung angeregt. So insbesondere Theodor Pixis, der schon eine Reihe von Szenen aus Wagner'schen Opern behandelte. Bisher hatte er dafür ausschließlich die Technik der Kohlenzeichnung gewählt, nun aber hat er in seinem jüngsten großen Bilde „Siegmund und Sieglinde" aus der „Walkyre" zu Pinsel und Palette gegriffen und uns so Gelegenheit gegeben, von seinen glücklichen Fortschritten im Gebiete der Farbe Notiz zu nehmen. Als echte Perle war Defregger's „Genrebild" zu begrüßen. Auch der unbedeutendste Stoff gestaltet sich unter seiner Hand zum Meisterwerk, aber freilich nicht durch die Harmonie der Farbe allein, sondern auch durch die schlagendste Charakteristik. Sein reich begabter Schüler Math. Schmid machte, seit er seine „Terminirenden Mönche" ausgestellt, sehr beachtenswerthe Fortschritte. Seine „Karrenschieber" erwiesen sich namentlich in Bezug auf Komposition weit gelungener. — Leibel's neueste Arbeiten „Eine Pariserin" mit der Thonpfeife auf dem Sopha liegend, sein „Zwiegespräch", sein „Herr mit einem Hunde" und eine „Porträtskizze" wurden ebenso ausschweifend getadelt wie gelobt. Vor allem darf man nicht vergessen, daß nur die „Pariserin" als fertiges Bild erscheint, alles Uebrige aber mit flüchtigem und markigem Pinsel hingeworfene Skizzen sind. Es spricht ein ungewöhnliches Talent aus diesen Arbeiten, aber wer in der Kunst etwas anderes sucht als eine bloße Nachahmung der Natur, der wird durch dieselben nicht wohl erbaut werden. Seit man seine Stärke darein setzt, das Häßliche und Gemeine zum Gegenstande künstlerischer Behandlung zu machen, steht nicht mehr bloße Willkür, sondern ein Prinzip in Frage. Und dem Prinzipe gilt der Kampf, nicht den Personen, welche ihm Geltung zu verschaffen suchen. — Auch Benczur vertritt ein Prinzip. Er ist einer der talentvollsten Schüler Piloty's und ich brauche mich deshalb nicht weiter darüber auszulassen, daß ihm die Erscheinung Alles und der Gedanke von nur untergeordneter Bedeutung ist. Benczur wählte einen höchst brauchbaren Stoff. Es ist der Augenblick, in welchem die wüthende Menge das Schloß von Versailles gestürmt hat und im Begriffe steht, in das Schlafzimmer des Königs einzudringen, in welchem die ganze königliche Familie sich versammelt hat, während noch ein paar Getreue mit ihren Leibern die Thüre zum Vorzimmer deckten. Schon starren Piken und Partisanen durch die zertrümmerten Tafeln der Thüre; ein paar Schläge noch, und die Familie Ludwigs XVI. ist in den Händen der blutgierigen Menge. So ergreifend der Gegenstand, so wenig ist Benczur demselben gerecht geworden. Vor Allem fehlt es an der hier unumgänglichen Porträtähnlichkeit. Ludwig XVI. erinnert eher an den Präsidenten in Schiller's „Kabale und Liebe" als an jenen König, der, während das Blutgericht über seinen Tod debattirte, heiß

hungrig getrocknete Pflaumen verschlang und für das grauenhafte Schauspiel im Saale kaum einen Blick hatte. Die Marie Antoinette hat etwas Gespensterhaftes; man fragt sich, ob diese Gestalt jene warmblütige Fürstin ist, welche verurtheilt war, für fremde Sünden zu büßen. Am gelungensten sind entschieden die Prinzessinnen-Kinder, vortrefflich ist namentlich die entsetzte Miene der größeren. Mit wunderbarer Virtuosität aber hat der Künstler Stoffe und Möbel behandelt, so daß man sich nothwendig sagen muß, das war für ihn die Hauptaufgabe. — Auch W. Diez ist ein Meister in der Technik, aber sie ist ihm doch nur Nebensache. Darum packt auch sein „Hinterhalt“ von Reitern im Kostüm aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges so gewaltig. Auch in Bezug auf die Farbe muß das kleine Bild dem Besten beigezählt werden, was in den letzten Jahren hier geschaffen wurde. — Herm. Schneider erwies sich durch seine „Churfürstliche Promenade im Grottenhof zu München“ als ein für Gestaltung und Farbe feinfühlender Künstler. Nur wäre zu wünschen gewesen, daß sein Max Emanuel sowie dessen Gemahlin, auf welche das Kostüm hinweist, auch die Züge der Originale gezeigt hätte. Kauffmann brachte eine ebenso trefflich individualisirte wie ausgezeichnet kolorirte „Wirthshausszene“ mit Karten-Spielern und Ludw. Hartmann eine Gruppe „Vor dem Wirthshaus“. Einen ebenso überraschenden wie eigenthümlichen Eindruck machte Gierymsky's „Aus Polen“. Unter einem wolkenlosen Himmel, dessen helles Blau auf den Norden hinweist, liegt ein armes polnisches Dorf in schneebedeckter Ebene. Ein Zug Kosaken ist abgesessen und führt, bis über die Knöchel im Schnee watend, die Pferde am Zügel die Dorfgasse entlang, wobei der Künstler mit den einfachsten Mitteln die bedeutendste Wirkung erreichte. Géza von Mészöly bewies in einer Reihe geistreich gemalter Landschaften in den verschiedensten Stimmungen, was ein feinfühlender Künstler mit den durch den Realismus gebotenen Mitteln zu erzielen vermag. Selbst entschiedene Gegner der modernen Richtung konnten nicht umhin, diese trefflichen Leistungen rückhaltlos anzuerkennen. Ein sehr schönes Talent verräth eine Winterlandschaft von Wiedmayer, in der Art Stademann's gehalten, aber doch keine Nachahmung desselben. Ich glaube dem jungen Künstler eine bedeutende Zukunft versprechen zu dürfen. Tüchtige Leistungen waren ferner Jul. Lange's „Burg Hohenems in Vorarlberg“ und zwei große Bilder von Ebbinghaus: „Sturm am Starnbergersee“ und „An der Riviera von Genua“. Doch möchte ich dem ersteren entschieden den Vorzug geben. Das zweite streift nach meinem Dafürhalten bedenklich an die Manier Bamberger's, welche diesem Künstler schließlich so nachtheilig wurde. Auch ein mit außerordentlich kecker Charakteristik zum Ausdruck gebrachtes „Motiv aus Polen“ von Malecki verdient lobende Erwähnung, desgleichen ein Dutzend trefflicher landschaftlicher Federzeichnungen von Kauffmann, welche davon Zeugniß geben, wie sicher der Künstler in seiner Zeichnung ist. — In der Plastik zog namentlich Wagmüller's „Mädchen, mit einem Kinde scherzend“ die Aufmerksamkeit auf sich, und ich erkenne gern die glänzende Begabung dieses Künstlers, namentlich seine brillante Technik an; doch muß ich gestehen, daß mir der knitterige Faltenwurf, den er so sehr liebt, daß er ihn überall anwendet, gegen die Anforderung plastischer Ruhe zu verstoßen scheint. — Da die hiesige Gewerbehalle viel zu beschränkt ist, mußte ein von dem Tischler Meyer, nach den Entwürfen von Kolb und Schulze trefflich ausgeführtes Trinkstübchen im besten Renaissance-Geschmacke und ein großer Kandelaber von Oelmann, gegossen von Hoerner, im unteren Lokale des Kunstvereins aufgestellt werden. Der Kandelaber ist aus Eichenholz geschnitten und trägt eine Anzahl von Kopien der besten Antiken aus dem Museo nazionale in Neapel aus galvanoplastischem Metall. Anordnung und Ausführung läßt nichts zu wünschen übrig. Der Kandelaber ist Eigenthum des in Bayern begüterten Marchese Pallavicini.

* **Germanisches Museum.** Der 18. Jahresbericht (für 1871) entrollt von dem Wachsthum dieser Anstalt ein sehr erfreuliches Bild. Seit ihrem Bestehen haben die Sammlungen des Museums keine so bedeutenden Vermehrungen erfahren, wie im verflossenen Jahre. Die Gemäldesammlung wurde durch eines der kostbarsten Werke deutscher Kunst bereichert, durch das berühmte Porträt des Hieronymus Holzschuher von Albrecht Dürer, welches die Freih. v. Holzschuher'sche Familie dem Museum unter Eigenthumsvorbehalt anvertraute. Einen weiteren Beweis ihrer Liberalität lieferte dieselbe Familie durch die Uebergabe ihres Familienarchivs an das Archiv des Museums. Unter den Geschenken sind namentlich zahlreiche Vermehrungen der Abtheilung der Grabdenkmale hervorzuheben. Die Verwaltung des vereinigten protestantischen Kirchenvermögens in Nürnberg hat unter Eigenthumsvorbehalt mehr als hundert in Bronze gegossene Epitaphien, die im Laufe der Zeit von den Gräbern der Nürnberger Kirchhöfe entfernt und von ihr seither aufbewahrt worden waren, der Museumsverwaltung übergeben. Großen Zuwachs erhielten ferner die Waffensammlung, die Sammlungen der Musikinstrumente, der Glas- und Thonwaaren, der Kostüme u. s. w., sowie auch die Bibliothek, letztere vor Allem durch die Unterstützung des deutschen Buchhandels und der gelehrten Gesellschaften und Vereine. Unter den Geldbeiträgen ist in erster Linie die Beisteuer des deutschen Reiches zu nennen. Das Reich hat an Stelle der früher von den Einzelregierungen Süddeutschlands und dem norddeutschen Bunde geleisteten Beiträge einen gemeinsamen Beitrag von jährlich 5000 Thlrn. in den Etat für 1872 eingestellt, wodurch eine Erhöhung gegen die seitherigen Beiträge eintritt. Die Stadt Berlin bewilligte, zunächst auf fünf Jahre, einen Jahresbeitrag von 200 Thlrn. Der vom vormaligen Könige Georg von Hannover geleistete Jahresbeitrag von 200 Thlrn. wird vom 1. Januar 1872 an aus dem sequestirten Vermögen des Königs durch das preußische Finanzministerium fortbezahlt und außerdem wurde zur Deckung der Ausfälle, die aus der bisherigen Sistirung dieses Beitrags erwachsen waren, vom preußischen Unterrichtsministerium die Summe von 600 Thlrn. bewilligt. Die Kaiserin Augusta wandte der Anstalt eine einmalige Gabe von 150 fl. zu; der König von Sachsen steuerte zur Baukasse des Museums 500 fl. bei. Für einen speziellen Bauzweck hat sich in Nürnberg ein Komité aus angesehenen Bürgern gebildet, welches namhafte Summen aufbrachte, so daß die Räumlichkeiten des Museums mehrere wesentliche Verbesserungen und Erweiterungen erfahren konnten. — In den Gelehrten-Ausschuß wurden (für die Fächer der Kunst- und Kulturgeschichte) gewählt: die Herren A. v. Bayer, Fr. Crull, v. Dehn-Rotbfelser, A. Dethier, His-Heusler, J. Hübner, G. Jacob, Fr. Kenner, Lebner, K. Lind, W. Lotz, C. v. Lützow, J. Milde, C. Schiller, Alw. Schultz, J. Weale, A. v. Zahn; (für Baukunst) die Herren H. v. Ferstel, K. W. Hase, J. E. Lippert, Fr. Raschdorff, V. Statz und Voigtel. Die übrigen Gewählten s. in der Chronik d. german. Museums 1872, Nr. 1.

B. M. **Berlin. Das Schinkelfest des Architektenvereines** ist, wie alljährlich, auch diesmal am 13. März, dem Geburtstage des Meisters, im Arnim'schen Saale gefeiert worden. Der Saal war wie immer geschmackvoll dekorirt, eine Germania des jungen Bildhauers Hundrieser verdient ehrenvoll erwähnt zu werden. Die Schinkelkonkurrenzen waren nicht zahlreich, aber doch achtbar beschickt und erhielten die ausgesetzten Preise. Neue Aufgaben wurden gestellt, es wurde geredet, gegessen und getoastet (wenig) comme à l'ordinaire; — und es war so anregend und geistreich, so poesie- und lebensvoll — wie dieser Bericht.

Ich würde mit Unrecht meine große Ueberbürdung mit Arbeiten der Hauptschuld daran zeihen, daß ich noch keinen Bericht gesandt habe. Ich kann einmal die offiziellen Lügen nicht nachbeten lernen, die bei solchen Gelegenheiten natürlich Alles so schön färben, daß jeder außer denen, die dabei gewesen sind, glaubt, es sei dem etwas Herrliches entgangen, der nicht der Theilnahme gewürdigt war; und was ich zu sagen habe, daß mögen Viele gewiß nicht hören — ich selbst mir eigentlich nicht gerne gestehen: die Schinkelfeste gehen zurück; sie hören in der empfindlichsten Weise auf, das geistig belebte und belebende Element in den künstlerischen und kunstliebenden Kreisen Berlins zu sein, das sie noch bis vor wenigen Jahren gewesen.

Die materielle Strömung der Zeit, hier eingeführt und repräsentirt vorzugsweise und so zu sagen berufsmäßig durch die immer mehr anwachsende und auch im Architektenverein bereits zu einer kompakten und starken Mehrheit angewachsene Zahl der Ingenieure gegenüber den „Schönbauern“, verstärkt noch seitens vieler der Letzteren in ihrem — gleichviel ob berechtigt oder unberechtigt — jedenfalls vorhandenen Gefühl, dem „ewigen Schinkel“ entwachsen zu sein, durch das selbstbewußte Buhlen um schnell errungene äußere Erfolge, zersetzt die schöne Luft eines idealen geistigen Erinnerungsfestes, welche sonst über den Schinkelfesten wehte.

Es machte sich das diesmal fühlbarer als sonst; es wurde von Vielen schmerzlich empfunden, und man äußerte sich auch voraussetzlicher Weise Gleichgesinnten und gestimmten gegenüber offen in diesem Sinne. Da platzte die Festrede des Herrn von Quast wie eine Bombe in das Ganze hinein. Auf Grund einer historischen Skizze der architektonischen Entwickelung legte er die Schäden und Blößen der modernsten Baukunst schonungslos dar. Eine donnernde Philippika schleuderte er gegen ihre Afterart und ging in der Tonleiter der Angriffsmittel bis zum Spott und Hohn.

So berechtigt im Ganzen sein Standpunkt ist, und so sehr man auch im Einzelnen meist beistimmen kann, so erschien doch die Gelegenheit unglücklich gewählt, die Rede gerade an der Stelle übel angebracht. Man sollte in solchen Fällen die konventionell geheuchelte Stimmung vieler Einzelnen, die sich vorübergehend auf den traditionellen Ton einer Festversammlung eingestimmt haben, durch Entgegenkommen und Anregung zu vertiefen und zur Wahrheit zu machen bestrebt sein, nicht aber versuchen, wie lange man an der Muskulatur der ernsten Festmaske mit elektrischen Wirkungen spielen kann, ohne ihre Falten zu sehr verschiedenem Ausdruck umzulegen. So folgten sich im Auditorium Neugier, Ueberraschung, Ungewißheit; hart beim Ueberschlagen in den Unmuth kam ein peinlicher und zweifelhafter Moment des Schwankens, welcher Stoff zu einer höchst interessanten psychologischen Beobachtung abgab. Aber nur einen Augenblick drohte ein unangenehmer Umschlag. Mit Blitzesschnelle bemächtigte sich der Dissentirenden das Bewußtsein, in der Ueberzahl und in gesicherter Machtstellung zu sein, und ehe noch eine Ueberlegung und Verständigung unter Wenigen möglich gewesen wäre, war unter den Vielen ein stillschweigendes Einverständniß erzielt: die Sache von der spaßhaften Seite anzusehen; und so ging die Rede schießlich unter freundlich dankendem Beifall von allen Seiten zu Ende. Aber zur Weihe des Festes diente das Intermezzo nicht.

Ein hübsches Andenken überreichte das Komité bei Tische den Gästen in einem kleinen vorzüglichen Reliefmedaillon-Porträt Schinkel's aus dem bewährten Atelier Eichler's.

Die vor Kurzem eröffnete Ausstellung alter Bilder in Amsterdam, welche von der Gesellschaft „Arti et Amicitiae“ veranstaltet ist, zieht durch ihre Reichhaltigkeit an trefflichen Werken der niederländischen Schulen den Besuch von Kunstfreunden und Kennern in immer größerem Maße an. Die Zahl der dargeliehenen Gemälde beläuft sich auf 333, welche größtentheils aus den Privatsammlungen Six, van Loon, Baron Tallandt im Haag, v. Weckherlin ebenda, Weede van Dykveld in Utrecht, u. s. w. zu einer Sammlung vereinigt sind, wie sie so leicht nicht wieder sich zusammenfinden dürfte. Die Dauer der Ausstellung wird vielleicht um einen Monat, also bis Mitte Juli, verlängert werden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorfer Akademie.** Dr. Knerck, Geheimer Ober-Regierungsrath und vortragender Rath im Kultusministerium, war aus Berlin entsendet, um genaue Einsicht von dem Zustande der abgebrannten Theile der Düsseldorfer Akademie und Alles dessen, was damit zusammenhängt, zu nehmen. Er verweilte zwei Tage, in denen er die gründlichsten Erkundigungen eingezogen und, soweit dies möglich, aus eigener Anschauung geprüft hat. Wie wir vernehmen, sollen nun Pläne zum Wiederaufbau der Ruinen ausgearbeitet werden, die dann einer Kommission aus Berlin zur Begutachtung vorgelegt und hierauf dem Ministerium zur Genehmigung eingereicht werden sollen. — Durch die umsichtige Thätigkeit des Professors Andreas Müller sind nunmehr die reichhaltigen Schätze des Kupferstichkabinets (welche nicht, wie wir irrthümlich in Nr. 13 berichteten, aus 24,000 Stichen und 14,000 Handzeichnungen, sondern aus weit über 100,000 Stichen und 15,000 Zeichnungen bestehen) wieder einigermaßen geordnet, wobei es sich herausgestellt hat, daß nur einige Mappen werthvoller Photographien fehlen, welche sich in einem Glasschrank befanden, der jedenfalls mit verbrannt ist. Dagegen sind auch sechs Blätter aus der Ramboux'schen Sammlung von Aquarellnachbildungen italienischer Meisterwerke den Flammen zum Opfer gefallen, was sehr zu bedauern ist.

— **Die Stadt Hanau** setzt zur Erinnerung an die glorreiche Zeit von 1870 und 1871 den in den dortigen Hospitälern gestorbenen Soldaten ein großes Denkmal. Das Modell des Bildhauers Prof. Leuchtweiß zeigt auf einem hohen, mit Wappen der deutschen Reichsländer geschmückten Sockel einen Genius (1½ Lebensgröße), welcher Kränze auf Trophäen niederlegt. Die Komposition ist sehr würdig gehalten und zeigt von allen Seiten schöne Linien. Der Ausdruck des Engels vereinigt Ernst und Milde.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Nr. 5.

Das Glas, von Dr. E. Paulus. — Ornamente von einer griech. Vase und von der Stiftskirche zu Aschaffenburg. — Renaissance-Schrank (Gewerbemuseum in Berlin).

Kunst und Gewerbe. Nr. 11.

München, Ausstellung in der Kunstgewerbehalle. — Die Musterausstellung österr. Kunstindustrie. — Lasurgelb auf Glas oder Kunstgelb der Alten. — Beilage: Farbendruck nach einer Wanddekoration der Baarmann'schen Bierhalle in Leipzig.

Anzeiger des german. Museums. Nr. 3.

Hans Memling und seine Werke, von Fr. Oetker.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 7 u. 8.

Trois tableaux de Gallait. — Enseignement du dessin. — Sur le théatre national. — Académie de Liège. — Peintures de Lenepveu. — Destination des cylindres en o[illegible] que l'on trouve dans les constructions gallo-romaines.

Art-Journal. April.

British artists: G. E. Hinks. (Mit Abbild.). — Minton's art-pottery studio, South Kensington. — The Wisbech museum. (Mit Abbild.). — Rome 1872. — R. Scottish academy exhibition. — Stately homes of England: Chatsworth. (Mit Abbild.). — The collection of George Fox. — Hans Memling's shrine of St. Ursula.

Dazu drei Stahlstiche: 1. von P. Lightfoot nach Meymacher; 2. von G. Greatbach nach G. Pope; 3. von W. Roffe nach einem Relief von F. M. Miller.

The Academy Nr. 46.

The Marlborough gems. Von A. S. Murray.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Röell-Hodshon.

Amsterdam, 25. April 1872.

—o— Um eine Sammlung von 25 Gemälden zu versteigern, war gelegentlich der Auktion Hodshon zu Amsterdam von Seiten der Kunsthändler an Reklame das Möglichste geleistet. Es war daher kein Wunder, daß auf der Versteigerung mehrere hervorragende Galerien vertreten und eine Anzahl bekannter Kunstsammler der verschiedenen Länder zugegen waren. Wie erwartet wurde, und wie es leider auf den größeren Versteigerungen gewöhnlich zu geschehen pflegt, schlugen Letztere die Ersteren fast gänzlich aus dem Felde. Die Perlen der Sammlung sind nach England gewandert; der Hauptkäufer war Sir Richard Wallace, auf den die Liebhaberei seines berühmten und gefürchteten Vaters, des Marquis von Hertford, übergegangen zu sein scheint.

Unbestritten das Hauptbild der Sammlung war das Interieur einer Kirche von Emanuel de Witte (datirt 1651). Feinheit der Beleuchtung, Harmonie und Leuchtkraft der Farben, Meisterschaft der Behandlung und der

Zeichnung, namentlich in der Staffage, die eines Terborch würdig war, erheben dies Bild nicht nur über alle anderen Werke dieses Künstlers, sondern stellen es in eine Reihe mit den Meisterwerken der ersten Maler Hollands. Der Preis von 29,700 Gulden (mit 10% Aufgeld) kann daher kaum übertrieben genannt werden, wenn er auch die bisherigen Preise für Bilder des de Witte um das Fünffache, ja wohl um das Zehnfache überstieg. Ein Kunstwerk von ähnlichem Werth war die Landschaft von Hobbema, welche zu 49,500 Gulden versteigert wurde. Sehr kräftige und tiefe Lokalfarben und ein köstliches Email der breit und pastos aufgetragenen Farben geben dem kleinen, einfach komponirten Bild einen außergewöhnlichen Reiz. Außer diesen beiden Gemälden erwarb Sir Richard Wallace noch ein drittes, ein „boeren binnenhuis" von L. Vourie (datirt 1656), das vielleicht das merkwürdigste Bild der Sammlung heißen durfte. Der Künstler, welcher in seinen äußerst seltenen Gemälden und Handzeichnungen ohne eigentliche Originalität sich mit Geschick an verschiedene größere Meister anlehnt, hat hier ein besonders glückliches Werk im Anschluß an den Delftschen v. d. Meer und an N. Maes geschaffen, das durch die äußerst feine Abtönung der kühlen Farben und durch die schlichte und naive Auffassung eine ganz eigenthümliche Anziehungskraft ausübt.

Ein sehr hervorragendes Werk seiner früheren Zeit war auch die „Stille See mit Schiffen" von Willem van de Velde, für 14,550 Gulden von einem englischen Kunsthändler ersteigert. Derselbe zahlte für ein sehr manierirtes, [illegible] Bild von Caspar Netscher, die Bildnisse von vier Kindern darstellend, den lächerlichen Preis von 16,610 Gulden, während ein recht gutes weibliches Porträt desselben Meisters nur 660 Gulden erreichte. Ein Wasserfall von Jakob Ruisdael, bereits ein Werk seiner späteren Zeit, in der Luft stark übermalt, wurde von der Antwerpener Galerie für 27,500 Gulden erworben. Das Museum zu Rotterdam kaufte ein großes Architekturstück von Pieter Saenredam (datirt 1662), hell und hart in der Färbung, nüchtern in der Auffassung, und ein Gehöft mit Vieh von Emanuel Murant, letzteres für 2915 Gulden, eine Summe, die wohl um mehr als das Zehnfache die Preise übersteigt, welche bisher für Werke dieses ziemlich seltenen, aber stets etwas kleinlichen und trockenen Künstlers gezahlt sind. Einige hervorragende Meister waren allerdings in ächten, aber geringen Bildern vertreten; so G. Dov, C. Dujart und namentlich J. Steen. Dagegen war das Bildniß von A. van Dyck nur eine geringe Kopie nach dem allbekannten Porträt des Organisten H. Liberti in der Pinakothek zu München. Der Preis von 19,800 Gulden soll auch in der That nur durch ein Manöver des Auctionators erreicht worden sein; für das Bild fand sich kein Käufer.

Ein Bild, das die Erwartungen sehr enttäuschte, war „het varkenshok" von Paulus Potter. Nach meiner Ueberzeugung hat die liederliche Behandlungsweise, die rohe Zeichnung, die schwache Charakteristik, selbst der Typus der Thiere mit Potter nichts gemein, zumal mit seinen Bildern von 1647, welches Jahr die verdächtige Inschrift auf dem Bilde angiebt. In dieser früheren Zeit ist Potter, so verschieden er auch in seinen Werken ist, stets noch sehr sorgfältig, zuweilen geradezu kleinlich in der Durchführung, namentlich des Beiwerks, welches dagegen in jenem Bilde nur ganz roh angedeutet ist. Baron Oppenheim zu Köln erwarb das Bild für 8470 Gulden.

Die übrigen Gemälde der Sammlung, ausgenommen vielleicht ein besonders schöner R. Brakenburg (datirt 1702), der um 907 Fl. 50 Cts. zugeschlagen wurde, verdienen keine Erwähnung. Natürlich erreichten sie dennoch Preise, die ihren Werth weit übersteigen. Das Gesammtresultat der Auktion war einschließlich der 10% Aufgeld 233,299 Gulden 50 Cts. Als eine sehr nachahmungswerthe Einrichtung ist schließlich zu verzeichnen, daß die mit der Handpresse gedruckte, während der Auktion gesetzte Preisliste mit Angabe der Käufer unmittelbar nach Schluß der Versteigerung an die Anwesenden vertheilt wurde.

Auktion Gsell.

Wien, 14. — 26. März 1872.

Das ungewöhnliche Interesse, welches die Versteigerung der Galerie Gsell in der gesammten Kunstwelt erregt hat, gebietet es, die Preisliste dieser Auktion vollständig mitzutheilen. Wir bedauern, dazu erst jetzt in den Stand gesetzt zu sein. Eine gedruckte Preisliste wurde bisher nicht ausgegeben. Bei den Preisangaben ist das Aufgeld von 5% nicht mit gerechnet.

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
1	Artois, J. v., Hohlweg im Walde	800
2	Ast, B. v. d., Früchte und ein Steinkrug . .	2100
3	„ „ Stillleben	180
4	Averkamp, Heinr., Holländische Schlittschuhläufer	520
5	Bakker, J. J., Porträt eines engl. Admirals .	122
6	Bega, Corn., Stadttbor	295
7	„ „ Zwei Liebespaare in einer Kneipe	365
8	Bergen, Dirk van, Ruhende Thiere in einer Landschaft	1110
9	Bernemann, J. B., Fruchtstück	170
10	Both, Joh., Ansicht einer italienischen Küstenbucht	380
11	Bourguignon, Jac. Courtois, Flußlandschaft mit Reitern u. Damen	285
12	Brakenburg, Reg., Bacchanal in einem Kloster	515
13	„ „ Kirmes in einem niederländischen Dorfe	1055
14	Brouwer, Adr., Der Milchpantscher	185
15	Breughel, P. d. Aelt., Dorf-Kirmes. Der Eiertanz	1300
16	„ „ In der Amtsstube eines Rechtsfreundes	1610
17	„ „ Die vier Jahreszeiten . .	1085
18	Breughel, Joh., Johannes, dem Volke predigend	2000
19	„ „ Kirmes	220
20	Breughel (in der Art), Eine Kneipe mit frivolen Scenen	100

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl ö. W.
21	Breeck, Elias v. d., Früchte, Häringe, Austern &c.	545
22	Capellen, Jan v. d., Marine	7600
23	Craesbeke, Jos. van, Bauernschlägerei	3500
24	Does, Jakob v. d., Landschaft mit Thieren	1300
25	Du Bois, Corn., Waldlandschaft mit Reitern	800
26	Dyck, Ant. v., Carl I. von England. Porträtstudie	1010
27	„ „ „ Weibliches Porträt in Spitzenhaube und Mühlsteinkragen	1010
28	Everdingen, Albert van, Caskade	4010
29	„ „ „ Norwegischer Fichtenwald mit Wasserfall	7050
30	Fyt, Jan und Quellinus, Joh., Hunde bei todtem Geflügel und Früchten in einer reichgeschmückten Halle	6600
31	Gillis, Jac. Stillleben, Fische und Krebse	300
32	Goyen, J. v., Seeküste mit Schiffen	615
33	„ „ „ Marine, Befestigungen an der Schelde	3300
34	„ „ „ Dorfausgang, Schweinehändler mit ihrer Heerde	1300
35	„ „ „ Stadt an der Schelde	1510
36	Grebber, Pet. de, Gesellschaft von Damen und Herren	8050
37	Hals, Fr., Männliches Bildniß in schwarzem Kleide und Mantel, den Hut auf dem Kopfe	25,000
38	„ „ Ein Bänkelsänger (Rommelpotspeeler)	6050
39	„ „ Männliches Porträt	360
40	„ „ Männliches Porträt im Sammtkleide, weißem Kragen und Manschetten	15,200
41	„ „ Fischermädchen, Studienkopf	2500
42	Hals, Dirk, Weibliches Bildniß	215
43	„ „ Eine Dame, die Laute spielend	2000
44	Heda, Stillleben	260
45	„ Stillleben. Silbergefäß, Glas, Uhr &c.	705
46	Heem, Joh. David de, Stillleben. Silbergeräthe, Früchte und Hummer	3830
47	„ „ „ „ Stillleben, Allegorie auf die Vergänglichkeit	2010
48	„ „ „ „ Stillleben, Früchte, Geschirre, Austern &c.	1325
49	Hellmont, Math. van, Vornehme Familie in einer Landschaft	151
50	Helst, Bartel v. d., Bildniß einer Dame	5020
51	Hemskerk, Mart. van Veen, Bauernschlägerei in einer Schänke	445
52	„ „ „ „ Kneipe mit lustiger Gesellschaft	500
53	„ „ „ „ Branntweinverkäufer	99
54	Hobbema, Minderhout, Dorf im Walde	8000
55	Hondekoeter, M. B., Vor einem Weiher kämpfen Hähne	14,000
56	Hondius, Abrah., Vorbereitung zur Jagd	1100
57	Honthorst, Gerhard (oder J. Jordaens), Philemon und Baucis	1011
58	Huysmann, Cornel., Landschaft	1500
59	Kessel, Jan v., Landschaft mit Vieh	101
60	„ „ „ Verschiedene Insekten	41
61	Kupp, Alb., Thiere an einem Flusse	7000
62	„ „ Landsitz an der Schelde	6000
63	Largillière, Niklas de, Männliches Porträt	307
64	Lingelbach, Joh., Herren und Damen zu Pferde	1730
65	V. d. Meer, Jan, Hügelige Landschaft	2580
66	Mezu, Gabriel, Prinz von Oranien mit seinen Kavalieren	30,600
67	Miereveldt, M. J., Männliches Porträt	1080
68	Molenaer, Jan Mienze, Zechende Bauern	1010
69	„ „ „ Lustige Gesellschaft	815
70	„ „ „ Vornehme Familie	199
71	Moreelze, Paul, Männliches Bildniß	1400
72	„ „ Bildniß einer Dame	1390
73	Moucheron, Frederik de, Landschaft	305
74	Nain, L. le, Der Leiermann	50
75	Netscher, Ernst, Eine Dame mit ihrem Kinde	1650
76	Ostade, Adr., Das Innere einer Scheune	1830
77	„ „ Eine Schänke	1910

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
78	Ostade, Adr., Dorfschänke	1990
79	„ „ Spielende Kinder	1060
80	Palamedesz (Stevens), Wachtstube	410
81	Poelemburg, Corn., Sonnige Landschaft	800
82	„ „ Aehnliches Sujet	710
83	Potter, Peter, Stillleben	1610
84	Potter, Paul, Kettenhund	1610
85	„ „ Kühe auf der Wiese	2100
86	Rembrandt van Ryn, Ein Weinhändler	4900
87	„ „ „ Männliches Porträt	11,400
88	„ „ „ Landschaft	2500
89	Reynolds, Josua, Ein junges Mädchen	500
90	Roos, Heinr., Thiere	300
91	Rubens, P. P., Esther vor Ahasver	1000
92	„ „ „ Diogenes	3100
93	„ „ „ Männlicher Studienkopf	1510
94	„ „ „ Bischof Ambrosius verweigert dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche	1000
95	„ „ „ Rubens' Frau	180
96	Ruysch, Rachel, Distel und Pflanzen	280
97	Ruysdael, Jakob, Waldausgang	5100
98	„ „ Landschaft	27,000
99	Ruysdael, Sal., Landschaft mit Thieren	1580
100	„ „ Hütte unter Bäumen	5800
101	Steen, Jan, Kartenspieler	440
102	„ „ Ein Geiger	305
103	Stoop, Dirk, Reisende	2500
104	Tamm, Werner, Früchte und Blumen	1205
105	Teniers, David J., Drei Bauern in einer Trinkstube	825
106	„ „ „ Niederländisches Dorf	2610
107	„ „ „ Antonius' Versuchung	1030
108	„ „ „ Rauchender Bauer in Pelzmütze	765
109	Terburg, Gerh., Eine alte Frau	2550
110	Tilburg, Egyd. van, Mann und Weib spielen Karten	900
111	„ „ „ Waschküche	470
112	Tregslot, F., Niederländisches Kirchweihfest	1530
113	Vadder, Ludw. de und Teniers d. J., Hügelige Landschaft	2210
114	Velde, A. v. d., Holländische Schänke	121
115	Verendael, Nikol., Blumenstück	490
116	Vertangen, Dan., Anbetung des Jesuskindes	130
117	Victor, J., Schnäbelnde Tauben	461
118	Vlieger, Sim. de, Holländische Strandpartie	360
119	„ „ „ Waldlandschaft mit Wasser	3700
120	Vries, Regn. de, Waldausgang	805
121	Vol, J. de, Stillleben	171
122	Waterloo, A., Landschaft	420
123	Wouters, M., Stillleben	251
124	Werff, Adr. v. d., Ein Gelehrter	435
125	„ „ „ „ Männliches Brustbild	75
126	„ „ „ „ Die traurige Nachricht	299
127	Withoos, Math., Flußlandschaft	1060
128	Witte, Eman. de, Klosterhalle	351
129	Wouwerman, Ph., Vornehme Gesellschaft vor einer Schmiede	10,700
130	Wynants, Joh., Landschaft	3050
131	„ „ Landschaft	345
132	Wytmann, Math., Stillleben	550
133	Zeemann, Reyn., Ruhige See	106
134	Zorg, H., Bauernhof	180
135	„ „ Zecher	460
136	Albertinelli, Mariotto, Madonna	180
137	Amorosi, Ant., a) Kartenspieler b) Würfelspieler	71
138	Baldovinetti, A., Madonna	950
139	Bartoli, Thadd., Maria reicht dem Kinde die Brust	500
140	Bassano, Jak. da Ponte, Die Hirten bei der Krippe	125
141	Bassano, Leander, Anbetung der Hirten	210
142	Bellino, Gian, Heilige Familie	270

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
143	Bonifazio, Venez., Heilige Familie	610
144	Brandi, Dom., a) Thierstück / b) Detto.	650
145	Canaletto (Bellotto), Ansicht von Venedig	1407
146	Canale, Ant., a) Venedig von der Dogana / b) Venedig von der Riva	7900
147	Caravaggio, M. A. Merisi da, Weiblicher [illegible] dienleri	270
148	Caracci, Annibale, Joseph seinen Brüdern den Traum deutend	655
149	„ „ St. Hieronymus	103
150	[illegible], Heilige Familie	[illegible]
151	Domenichino, S. Caecilia, die Orgel spielend	1040
152	Francia, Francesco, Brustbild	1000
153	[illegible], Ein Mädchen	605
154	Giordano, Luca, Sturz der Engel	180
155	Giotto, Maria mit dem Kinde	275
156	[illegible]	[illegible]
157	Londonio, Fr., Thiere	75
158	[illegible], B., [illegible]	251
159	Lotto, Lorenzo, Ein [illegible]	830
160	Moroni, Gian Batt., Bildniß des Jac. Contarini	1300
161	Palma Giov., Leichnam Christi, von Engeln getragen	590
162	Poussin, G., Italienische Landschaft	206
163	Ribera, Jos., St. Franziskus	1010
164	Rosa, M., Die Ehebrecherin	206
165	[illegible], Madonna	[illegible]
166	Spanische Schule, Männliches Porträt	[illegible]
167	[illegible]	[illegible]
168	Strozzi, Bern., Maria mit dem Kinde	1850
169	Tiepolo, Gian Batt., Empfang König Heinrich's III. in Venedig	11.100
170	[illegible]	1750
171/172	Tintoretto und Paolo Veronese, Zwei Feldherren	1840
173	Tintoretto, Ein Senator	1650
174	„ Die Dornenkrönung	185
175	„ Hl. Dreifaltigkeit und Maria	120
176	„ Dom., Bildniß eines Dogen	110
177	„ „ Männliches Porträt	330
178	Tizian, Vecellio, Bildniß Papst Paul III.	[illegible]
179	„ „ „ „ Josef von Arimathia	700
180	„ „ „ „ Flucht nach Aegypten	300
181	„ „ „ „ Mater dolorosa	625
182	Tizian's Schule, St. Sebastian	115
183	Velasquez, Diego de Silva, Philipp IV.	3550
184	„ „ „ „ Figuren-Gruppe	76
185	Venetianische Schule, Porträt Papst Sixtu's V.	79
186	Veronese, Paolo, Die Enthaltsamkeit Scipio's / „ „ St. Sebastian	520
187		
188	„ „ Die Findung Mosis	1050
189	„ „ Maria mit dem Kinde	1000
190	Amberger, Christ., Bildniß eines Rathsherrn	500
191	De Bruyn, B., Bildniß des Gelehrten Nettesheim	4000
192	[illegible], Hans, Männliches Porträt	805
193	„ „ Männliches Porträt	1060
194	Cranach, Lucas, Das Urtheil des Paris	610
195	„ „ Madonna mit dem Kinde	302
196	„ „ Die Hirten, [illegible]	[illegible]
197	„ „ Gastmahl des Herodes	610
198	„ „ Die Ehebrecherin	[illegible]
199	„ „ [illegible]	[illegible]
200	Dürer, Albr., Soldaten, Würfel spielend	600
201	Eyck, J. van, Maria vor dem Throne	[illegible]
202	Francken, Franz, Gastmahl des Herodes	485
203	„ „ Ahasver und Esther	455
204	„ „ Auszug der Israeliten	316
205	[illegible], Maria mit dem Kinde vor dem Throne	[illegible]
206	„ „ „ „ Maria mit dem Kinde	[illegible]
207	[illegible], Hl. Familie	[illegible]
208	Holbein, H. d. J., Männliches Bildniß	[illegible]
209	Holbein, H. d. J., Erasmus	850
210	„ „ „ „ Frau mit Rosenkranz	960
211	Horebout, G. L., Hl. Familie	920
212	Kupetzky, J., Männliches Porträt	200
213	Mabuse, J., St. Hieronymus in der Höhle	700
214	„ „ Der Schmerzensmann	565
215	Memling, H., Triptychon	1200
216	Orlay, B. van, Triptychon	2300
217	Paudiß, Chr., Stillleben	2500
218	„ „ Eine Alte mit Pelzmütze	700
219	Penz, G., Triptychon	101
220	Savery, R., Felsige Landschaft	640
221	„ „ Reicher Blumenstrauß	200
222	Schön, M., Die Hirten an der Krippe	502
223	Trautmann J.G., a) Räuber-Ueberfall / b) Gefangennahme der Räuber	140
224	Utrecht, Chr. van, Der englische Gruß	200
225	Vinckenboons, D., Der Entenjäger	350
226	Weyden, Rogier van der, d. Ae. Der todte Christus	3000
227	Wohlgemuth, M., Der Kreuzweg	280
228	„ „ Der Stammbaum Maria's	800
229	„ „ (Schule), Sechs Flügelbilder	650
230	Zeitblom, B., Madonna	250

(Fortsetzung folgt.)

Ʒ **Berliner Gemäldeauktion.** Im Kunstauktionslokale von R. Lepke fand am 24. April und folg. Tage eine Versteigerung von alten Oelgemälden statt, welche die Gemäldegalerie des verstorbenen Stadtgerichts-Raths Naumann bildeten. Diese Sammlung (der Katalog zählte 331 Nummern) erfreute sich stets einer gewissen Achtung von Seiten der hiesigen Kunstfreunde. Es waren zwar keine außerordentlichen Perlen der Hauptmeister darin vorhanden, die riesenhafte Summen, wie sie heutzutage der Kunstmarkt oft erzielt, in Aussicht stellten; dennoch hatte die Sammlung einen Vorzug, der nicht zu unterschätzen ist, nämlich sie enthielt zum größten Theile Bilder mit echten Bezeichnungen der Künstler, wodurch der leidigen Taufe der Kunstwerke auf allerhöchste Künstlernamen Schloß und Riegel vorgeschoben wurde. Der verstorbene Besitzer hatte zwar Künstler aller Schulen mit gleicher Vorliebe gesammelt, aber der niederländischen Schule wendete er doch eine besondere Vorliebe zu. Möglich, daß günstige Umstände ihm gerade nach dieser Seite hin den Erwerb des Schönsten erleichterten. Unter anderm begegneten wir einigen guten Bildern aus der Rubens'schen Schule. Die Betheiligung des kunstliebenden Publikums war auch eine sehr animirte. Von den Bildern, die einen achtbaren Preis erzielten, sind hervorzuheben:

Nummer.	Gegenstand.	Preis. Thlr.	Sgr
66	Schoreel, Messe des h. Gregorius	202	—
85	Gerh. Honthorst, Maria von Medicis	131	—
133	D. Teniers, Landschaft mit Staffage	169	—
134	Lingelbach, Flußmündung mit Staffage	150	—
136	M. Hemskerk, Jesus bei Simon	101	—
157	P. Veronese, Venetianische Hochzeit	122	—
182	Rubens, ein Cherub, Skizze	100	—
200	G. Reni, büßende Magdalena	275	—
205a 205b	Hamilton, Stillleben, Pendants	140	15
260	Palamedes, Lagerscene	225	—
287 u. 88	Unbekannt, Konversationsstücke	300	—

Später kommt auch die sehr reiche Kupferstichsammlung Naumann's zum Verkaufe, und da ich bereits einen tieferen Blick in die zahlreichen Mappen geworfen habe, so kann ich so viel verrathen, daß Kupferstichsammler mit vollem Rechte mit Spannung der Publicirung ihres Kataloges entgegensehen dürfen. — Der eben besprochenen Auktion ging eine andere kleinere voran (am 11., 12. und 13. April), die aber durch einzelne Nummern ein erhöhtes Interesse erhielt. Von alten Gemälden war nicht viel Erwähnenswerthes dabei, doch ist der Preis von [illegible] Thlr. für ein Bild von Preti (Kniestück der h. Margaretha) immerhin ein sehr ansehnlicher. Unter den Bildern neuerer Künstler fand sich desto größere Auswahl. Da war ein gutes Bild von Alex. Geyer: Türkischer [illegible] ([illegible] Thlr. 5 Sgr.), eine Ansicht von Neapel von

Wegener (ein Geschenk Friedrich Wilhelms IV. an Humboldt) 100 Thlr. 5 Sgr., eine Märkische Landschaft von K. Breitbach (140 Thlr), eine Landschaft von Calame (277 Thlr.). Besonders anziehend, weil geistreich, war die Skizze von J. Schrader zu seinem bekannten Bilde: Oliver Cromwell am Krankenbett seiner Tochter, die gleichfalls aus dem Nachlasse von Humboldt kam und 120 Thlr. 5 Sgr. erzielte. Ein Glanzpunkt war E. Hildebrandt, durch mehrere Werke vertreten. Drei Landschaften brachten 101, 112, 127 Thlr. ein. Brillant gemalt war das Porträt A. v. Humboldt's, von demselben Künstler (550 Thlr. 5 Sgr.). Das Hauptwerk des Meisters und der Sammlung war aber die Orig.-Aquarelle: A. v. Humboldt in der Bibliothek, bekannt durch den Oeldruck, der aber, so schön er ist, sich wie ein Schatten zum Original verhält (1575 Thlr. 5 Sgr.). Beide letzteren Bilder Hildebrandt's waren aus Humboldt's Nachlasse.

Leipzig. Eine seltene Gelegenheit zur Erwerbung bedeutender Künstler-Autographen bietet die am 3. Juni a. c. bei C. G. Boerner stattfindende Versteigerung der II. Abtheilung von Rud. Weigel's hinterlassener Sammlung von Künstler-Autographen. Als bedeutendste und seltenste Namen führen wir hier an: Maria und Lorenzo de' Medici, F. de' Moncada, M. Ostendorfer, Fr. Overbeck, W. Pirkheimer, N. Poussin, T. Riemenschneider, René von Anjou, Prinz Rupert, P. P. Rubens, J. Schnorr von Carolsfeld, L. von Siegen, Bürgermeister Six, G. Semper, A. B. Thorwaldsen, Tizian, Vasari u. A.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auktions- und Lagerkataloge.

C. G. Boerner (früher Rud. Weigel) in Leipzig. Auction: 3. Juni. Hinterlassene Sammlung von Künstler-Autographen II. Abth. M—Z. des Herrn Rud. Weigel. Dabei schöne Briefe von Poussin, Rubens, Tizian, Schiller, Goethe u. A. 1847 Nummern.

Carl Förster in München. Auktion am 5. Juni. Nachlass von J. W. Schirmer, weiland Direktor der Akademie in Karlsruhe. Handzeichnungen des Meisters 135 Nummern; ausgeführte Landschaftstudien 94 Nummern; Aquarelle und Oelstudien 126 Nummern; Skizzen mit Rahmen 15 Nummern; ausgeführte Gemälde 10 Nummern.

Der Katalog enthält eine Skizze über Schirmer's künstlerische Thätigkeit von Dr. G. Wittmer.

J. M. Heberle (H. Lempertz) in Köln. Auktion am 27. Mai. Kunstsammlungen nachgelassen von den Herren Wilh. Osterwald, Landgerichtsrath Franz Stein etc. Gemälde und Handzeichnungen 63 Nummern; Aegyptische, römische etc. 92 Nummern. — Arbeiten in Thon, Porzellan, Elfenbein, Glas, Emaille etc., Stickereien, Möbel, Hausgeräthe und Schmucksachen 302 Nummern; Kupferstiche, Holzschnitte, Handzeichnungen 251 Nummern. (Die Sammlung Stein umfasst 121 Nummern meist alte Gemälde, einige Kopien von Ramboux nach Taddeo Gaddi und Raphael und vier Bilder des jung verstorbenen J. A. Wyttenbach). — Auction 31. Mai. Nachgelassene Sammlung des Kunsthändlers Jac. Baruch in Aachen und Justizraths J. J. von Heresbach etc.

Die Baruch'sche Sammlung besteht zum größten Theile aus Antiquitäten aller Art, kunstgewerblichen Erzeugnissen in Thon, Porzellan, Glas, Metall, Elfenbein u. s. w., sowie einer Anzahl alter illustrirter Drucke und einigen Gemälden, im Ganzen 807 Nummern. Die Sammlung Heresbach enthält nur Gemälde, meist niederländischen Ursprungs, im Ganzen 135 Nummern.

Stiche.

Czermak, J. Le miroir; interieur slovaque, gest. von G. Biot. gr. Fol. Wien, Käser.

Raffael. Madonna di S. Sisto, gest. von Jos. Koller. Roy.-Fol. Bonn, Cohen & Sohn.

Photographien.

Feuerbach, A. Romeo und Julia. Fol. München, Merkel.

Hendschel, Alb. Aus A. H.'s Skizzenbuch. 47 Blatt. 4º. Frankfurt a/M., A. Prestel.

Jäger, Gust. Christus, die Kinder segnend; Christus und die Sünderin; Kreuztragender Christus; Cruzifixus; Christuskopf. Leipzig, Riedel.

Kaulbach, W. v. Peter von Arbues. Fol. München, Merkel.

Teichlein, A. Der Rattenfänger. Fol. Ebenda.

Galerie moderner Meister, phot. nach den Orig.-Gemälden. Bl. 1190. Jagd nach dem Glück (Maler mit Hund unter einem Regenschirm), von R. Henneberg. 1385. Siegesjubel, von Th. Rabe. 1386. Buhkühchen, von P. Meyerheim. 87. Landpartie, von W. Amberg. 88. Der Kesselflicker, von F. Beinke. 89. In der Heu-Ernte, von Q. Becker. 90. Edelknabe, und 91. Westphälische Landmädchen (Brustbilder), von C. Breitbach. 92. Gemüsehändlerin, von E. Teschendorff. 93. Pflügende Ochsen, von E. Ockel. 94. Zwiegespräch (Küche mit jung. Mädchen und Star), von A. Volkmar. 95. Glückliche Zeiten (Liebespaar in mittelalterl. Tracht), von A. v. Heyden. 96. Auf dem Heimwege und 97. Spaziergang am Sonntagabend, von O. Brausewetter. 98. Preciosa u. 99. Psyche, von A. Bogas. 1400. Früher Herbst (Mädchen im Wald) von W. Amberg. 1401. Auf der Brandstätte (Weinendes Kind), von C. Hübner. 1402. Kampfschlichtung, von C. Rohde. 3. Zigeunerin, von U. Laar. 4. Holländ. Markt, von W. Amberg. 6. Der neue Schullehrer, von E. Schuback. 7. Duett, von C. Becker. Fol. Schauer in Berlin.

Holzschnitte.

Dürer's Reiterskizzen zum Triumphzuge Kaiser Maximilian's I. Sechs Zeichnungen der Albertina, auf Holz phot. u. v. F. W. Bader geschnitten. Mit erläut. Text v. Dr. Mor. Thausing. Herausg. v. Dr. E. Hornig. (6 Bl. auf chin. Pap. u. 2 Bl. Text) Roy.-4. $1^2/_3$ Thlr. Verlag d. Photogr. Korrespondenz in Wien.

Inserate.

93) **Rembrandt.** Christus unter den Schriftgelehrten. B. 66. III. état. 4 fl. 50 kr.
94) — — Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel. B. 69. II. état. 8 fl.
95) — — Christus am Kreuze. B. 80. I. état. 12 fl. 50 kr.
96) — — Die Grablegung. B. 84. 16 fl.
97) — — Christus in Emaus. B. 88. Superb. 30 fl.
98) — — Petrus und Johannes an der Tempelpforte. B. 94. 16 fl.
99) — — St. Hieronymus. B. 105. III. état. 10 fl.
100) — — Der Rattengiftverkäufer. B. 121. Superb. 60 fl.
101) — — Das Kolbenspiel. B. 125. 14 fl.
102) — — Der blinde Fiedler. B. 138. 18 fl. 50 kr.
103) — — Bettler in Lumpen gehüllt. B. 162. 18 fl.
104) — — Bettler am Hügel sitzend. B. 174. Superb, mit br. Rand. 25 fl.
105) — — Der Mann unter der Weinlaube. B. 257. 20 fl.
106) — — J. A. van Linden. B. 264. IV. état., ohne Unterrand. 7 fl. 50 kr.
107) — — Der Greis mit breitem Bart und gespaltener Pelzmütze. B. 265. 18 fl.
108) — — Menasses Ben Israel. B. 269. I. état. 15 fl.
109) — — Der grosse Coppenol. B. 283. V. état. 25 fl.
110) — — Mann mit Mütze. B. 307. Superb. 18 fl.
111) — — Männl. Büste. B. 319. Selten. 20 fl.
112) — — Die grosse Judenbraut. B. 340. 70 fl.
113) — — Rembrandt's Mutter. B. 349. Superb. I. état. 18 fl.
114) — — Dasselbe Blatt. II. état. 10 fl.
115) — — Das Mädchen mit dem Korb. B. 356. 25 fl.
116) — — Studie von sechs Köpfen, darunter Rembrandt's Frau. B. 365. Superb. 40 fl.
117) **Schongauer, M.** Christus vor Pilatus. B. 14. 40 fl.
118) — — Die grosse Kreuztragung. B. 21. Etwas beschädigt. 120 fl.
119) **Schuppen, P. van.** Die hl. Familie. C. de Crayer p. Fol. Superb. 6 fl. 50 kr.
120) **Sommer, J. van.** Die zechenden Weiber nach Molenaer. Schwzknst. 5 fl.
121) **Strange, R.** Venus von den Grazien geschmückt. G. Reni p. 16 fl.
122) — — Maria und das schlafende Christuskind; nach dems. 10 fl.
123) — — Die reuige Magdalena; nach dems. 8 fl.
124) — — Josef und Potiphar's Weib; nach dems. 12 fl.
125) **Strange, R.** Cleopatra stehend mit der Schlange an d Brust; nach dems. 12
126) — — Danae. Tizian p. Aufgezogen. 12
127) — — Herkules am Scheidewege. N. Poussin p. 12
128) — — Heil. Familie; gen. der Tag des Correggio. 8
129) **Sweerts, M.** Wilh. van der Borcht. B. 4. Super mit Rand. 18
130) **Vaillant, W.** Des Meisters Frau. W. 6. I. état. 5
131) **Wael, C. de.** 5 Bl. Die Sinne. Figurenreiche Comp Kl. qu.-Fol. Rig. 855. 15
132) **Wille, J. G.** Agar presentée à Abraham par Sa E. W. Dietrich p. Le Bl. 1. 8
133) — — Repos de la Vierge. Nach dems. Le Bl. 2. 8
134) — — La mort de Marc Antoine. P. Battoni p. Bl. 4. 6
135) — — Le maréchal des logis. P. A. Wille p. Bl. 14. 10
136) — — Musiciens ambulants. W. Dietrich p. Le Bl. 5 18
137) — — Les offres réciproques. Nach dems. Le Bl. 5 Seltener I. Abdr. vor d. Accent. 25
138) — — Dasselbe Blatt. Vorzüglich. 18
139) — — Das Familien-Concert. G. Schalken p. Bl. 54. 36
140) — — Instruction paternelle. G. Terburg p. Le Bl. 5 Superb. 40
141) — — Dasselbe Blatt. 15
142) — — Jeune joueur d'instrument. G. Schalken p. Bl. 57. 12
143) — — Les délices maternels. P. A. Wille p. Bl. 58. 7
144) — — 2 Bl. La devideuse u. tricoteuse hollandais G. Dow. p. Le Bl. 61. 62. 16
145) — — La menagère hollandaise. Nach dems. Le Bl. 6 3
146) — — Tricoteuse hollandaise. F Mieris p. Le Bl. 6 8
147) — — Le petit physicien. G. Netscher p. Le. Bl. 6 4 fl. 50 k
148) — — Gazettière hollandaise. G. Terburg p. Le Bl. 68. 4
149) — — Bonne femme de Normandie. P. A. Wille Le Bl. 71. 4
150) — — Philosophe du temps passé. Le Bl. 73. 3
151) — — Sapeur de gardes Suisses. Le. Bl. 86. 3

Neuer Kupferstich von Prof. E. Mandel.

Soeben erschien in unserem Verlage: [128]

Rafael's Madonna mit dem Kinde

in der **Galerie des Lord Cowper zu Panshanger** (England)

gezeichnet und in Kupfer gestochen

von

Professor Eduard Mandel.

Rafael's Madonna **„Panshanger"** ist bisher durch Kupferstich **noch nicht** nachgebildet worden. Um so grösseres Interesse wird es daher in den für wahre Kunst empfänglichen Kreisen erregen, dass diese **neue Gabe Rafael'scher Anmuth und Schönheit** wiederum durch **Professor Mandel's Meisterhand** geboten wird.

Preise der

Drucke vor aller Schrift	(épreuves d'artiste)	40	Thaler.
„ „ der „	auf chinesischem Papier	24	„
„ „ „ „	auf weissem Papier	20	„

Später erscheinen die

Drucke mit der Schrift.	auf chinesischem Papier	12	Thaler.
„ „ „ „	auf weissem Papier	10	„

Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin.

---

[129]

Kunst-Auktion.

Der künstlerische Nachlass des verstorbenen Landschafts-Malers Herrn **J. Wilh. Schirmer,** Direktor der Akademie in **Carlsruhe,** bestehend in gezeichneten und gemalten **Studien,** prachtvollen Handzeichnungen in Bleistift, Kohle, Tusche etc., sowie den herrlichsten **Aquarellen** und **Oelgemälden,** soll unter Direction des Unterzeichneten am **5. Juni d. J.** in **München,** im Saale des Bürger-Vereins (**Augsburger Hof, Schützenstrasse**) öffentlich versteigert werden. — Kataloge sind zu haben in **Th. Ackermann's** Buch- und Kunsthandlung, München, Promenadeplatz 10, sowie durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes.

Aufträge nimmt an

München, April 1872.
Theresienstr. 57.

Carl Förster, Herzogl. S.-M. Rath,
Expert für Kunstwerke.

Stuttgart. Im Verlage von Ebner & Seubert erschien soeben: [130]

Geschichte

der

Deutschen Renaissance

von

Wilhelm Lübke.

Mit Holzschnitt-Illustrationen.

Erste Abtheilung.

gr. 8. broch. 2 Thlr.

Die erschöpfende Darstellung jener wichtigen, nach vielen Seiten hin jetzt noch ungenügend gewürdigten Entwicklung wird hier zum ersten Male im Zusammenhange geboten.

Das Material zu dieser Darstellung hat der Herr Verfasser seit vielen Jahren auf Reisen gesammelt, so daß dieselbe durchgängig auf eigener Anschauung beruht. Zahlreiche Abbildungen in Grundrissen, Durchschnitten, äußeren und inneren Ansichten und Details, zu den bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Illustration gehörend, erläutern den Text.

Das Buch schließt sich der Geschichte der französischen und italienischen Renaissance desselben Herrn Verfassers würdig an und bildet zugleich den [illegible] Band der **Geschichte der Baukunst von Franz Kugler.**

Es wird in drei Abtheilungen noch zu Ende dieses Jahres vollständig erscheinen.

Der Salzburger Kunstverein zeigt hiermit den geehrten Herren Künstlern ergebenst an, daß er seine permanente Kunstausstellung für dieses Jahr wieder eröffnet habe. Da ihm seine geänderten Verhältnisse gestatten, eine größere Anzahl von Bildern zur Verloosung anzukaufen, erlaubt er sich zu recht zahlreicher Beschickung derselben einzuladen.

Salzburg, am 6. Mai 1872. [131]

Dr. Anton Doppler, Vorstand. **Fr. Authaller,** Secretär.

Autographen-Auktion.

Montag, den 3. Juni, Versteigerung der von Rud. Weigel hinterlassenen Sammlung von **Künstler-Autographen,** II. Abth. **M — Z** nebst Anhang.

Kataloge auf direkte Bestellung **gratis** zu beziehen von der

Kunsthandlung von **C. G. Boerner**
[132] in Leipzig.

Gemälde-Ausstellung
in Kiel
vom 23. Juni bis 20. Juli 1872.

Die Anmeldungen müssen vor dem 15. Juni, die Einsendung bis zum 20. Juni erfolgen.

Die Bedingungen der Beschickung sind die gewöhnlichen. [133]

Das Direktorium des Schleswig-Holstein'schen Kunstvereins.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann.**

Die Darstellung
des
Abendmahles
durch die byzantinische Kunst.
Von
Dr. Ed. Dobbert.

Mit Holzschnitten.
(Aus den Jahrb. f. Kunstw. abgedruckt).
gr. 8. br. 20 Sgr.

Die Verloosung von Kunstwerken zum Besten des Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe findet erst am 30. Juni 1873 statt.

Loose, zu deren Abnahme die durch den Brand der Academie zu Düsseldorf für viele der dortigen Künstler herbeigeführten schweren Verluste an Hab und Gut dringend auffordern, sind gegen Postanweisung oder Nachnahme à 1 Thaler zu beziehen von

E. A. Seemann in Leipzig.

Nr. 17 der Kunst-Chronik wird Freitag den 31. Mai ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

31. Mai



Nr. 17.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die kirchliche Kunst

auf der

Weltausstellung von 1873.

Ueber die Special-Ausstellung der Werke der kirchlichen Kunst (Gruppe 23) auf der Wiener Weltausstellung ist folgendes Programm erschienen:

„Je ausgedehnter der Kreis der Gegenstände ist, welche bei den internationalen Ausstellungen zur Anschauung gebracht werden, je vollständiger sich das Bild der Leistungsfähigkeit der einzelnen Länder durch die Vertretung aller Produktionszweige gestaltet, desto erwünschter, desto willkommener erscheint es, wenigstens gewisse Kategorien von Gegenständen, welche in einem idealen Zusammenhange stehen, auch vereint zur Darstellung zu bringen und dem Beschauer eine vergleichende Studie derselben und die Gewinnung eines Gesammteindruckes der zusammengehörigen Objekte zu ermöglichen.

Eine solche Vereinigung wird sich wohl am meisten für die Ausstellung der kirchlichen Kunst empfehlen. Wenn auch die Gegenstände, welche auf dem Gebiete der Kunstgewerbe für Kultuszwecke geschaffen werden, im weitesten Sinne des Wortes Industrie-Erzeugnisse oder Waaren sind, so unterscheiden sie sich doch von allen anderen wenigstens insofern, als sie nicht den Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens dienen, nicht rasch abgenützt oder verbraucht und noch weniger von den Gesetzen der wechselnden Mode beeinflußt werden. Auch erscheint der Zweck, zu dem sie erzeugt wurden, als ein höherer und edlerer, insoferne alle Gegenstände dieser Art bestimmt sind, zur Sammlung des Gemüthes beizutragen, durch ihre Gesammtwirkung einen erhebenden, feierlichen Eindruck hervorzubringen.

Diese Absicht, diesen ethischen Zweck soll die Kirche, in deren Dienst alle Künste des Mittelalters einen neuen Aufschwung genommen haben, die man folglich immerhin als die Ziehmutter der modernen Kunst bezeichnen darf, nie aus den Augen verlieren, weder bei der äußeren Ausstattung, noch bei der inneren Ausschmückung der geweihten Stätten, für welche ein gewisser stattlicher Prunk, eine würdevolle Pracht stets als passend erkannt wurde.

Je mehr nun die Künstler und Fabrikanten im Sinne dieser gewiß berechtigten Auffassung arbeiten, ein je strengerer Stil sich in Folge dessen, namentlich in den letzten Jahrzehnten in allen Zweigen der kirchlichen Kunst nachweisen läßt, ein je gründlicheres, verständnißinnigeres Schaffen sich allseitig bemerkbar macht: desto ungestörter, genauer und selbständiger verdienen die für religiöse Zwecke bestimmten Werke der Kunst und Kunstgewerbe betrachtet, geprüft und gewürdigt zu werden. Zudem führt das höchst anerkennungswerthe Streben nach der Durchführung strenger Stilgesetze, das sich in allen Richtungen der kirchlichen Industrie geltend macht, den Betrachter auf den Boden der geschichtlichen Entwickelung der Kunst zurück, also ohnehin weit ab von den gefallsüchtigen, wenn auch gefälligen Luxusartikeln.

Diese Erwägungen sind es, die den oben angedeuteten Wunsch veranlaßt haben, es möge jedes Land die Gegenstände der kirchlichen Kunst in einem abgesonderten Raume zur Ausstellung vereinigen, wobei jedoch dem obersten Grundsatze, daß die einzelnen Länder ihre Ausstellungen einzig und allein nach ihrem eigenen Ermessen einrichten, nicht nahe getreten werden soll.

Eine Bemerkung aber müssen wir hier noch besonders hervorheben. Die in Gruppe 23 zu vereinigenden

Objekte verfolgen den Zweck, die neuesten Leistungen der Künste und Kunstgewerbe auf kirchlichem Gebiete zur Anschauung zu bringen. Darum sind vor Allem die Erzeuger derselben als Aussteller geladen; es ergeht aber auch an solche Personen oder Körperschaften, welche durch hier einschlägige, in ihrem Besitze befindliche Gegenstände die Gruppe 23 zu bereichern geneigt sind, die Bitte, solche einzusenden und bei deren Einsendung die Namen der Produzenten bekannt zu geben.

In Bezug auf den Inhalt dieser Gruppe wird es genügen, den Text der „Gruppen-Eintheilung" mit wenigen Strichen weiter auszuführen, um zu der Hoffnung berechtigt zu sein, daß die Ausstellung dieser Gruppe sich als eine der anziehendsten und zweckdienlichsten gestalten werde.

a) Wenn es als wünschenswerth bezeichnet wird, daß bei der „Kirchendekoration" besonders auf die Ausschmückung der Wandflächen durch Teppiche und auf Glasfenster Rücksicht genommen werde, so geschieht das eben aus dem Grunde, weil in beiden Beziehungen noch viel zu leisten ist, ehe unser Jahrhundert sich mit der Vergangenheit zu messen vermag. Die kostbaren Paramente, jene kunstvoll gewirkten und gestickten Teppiche, mit welchen die Kirchen bei feierlichen Anlässen ausgeschmückt werden, scheinen der Industrie unserer Tage fast zu ferne zu liegen und kommen den Kirchenfonds unserer Sprengel meist zu hoch zu stehen.

Wie weit sind wir von jener großen Epoche entfernt, wo man selbst für die nach Raffael's Kartons ausgeführten Teppiche keine edlere Bestimmung wahrnahm, als zum Schmucke einer Kirchenwand beizutragen? Wenn wir nun die Einsendung solch kunstreicher Wandzierden auch kaum zu hoffen wagen, so erwarten wir wenigstens neue Muster der so allgemein gebräuchlichen Fußteppiche für kirchlichen Gebrauch. Einer anderen sehr wirksamen Wandverkleidung hoffen wir in den Glasmosaiken zu begegnen.

Auch wenn wir die altehrwürdigen Glasgemälde unserer Dome betrachten, werden wir trotz allen Fortschritten unserer Tage zur Bescheidenheit gemahnt.

Den architektonischen Teppichstil der älteren Zeit hat man zwar schon hie und da mit durchgeführtem Verständnisse nachgeahmt; auch an gestaltenvollen, gleichsam sprechenden Glasgemälden sind wir seit wenigen Jahrzehnten reicher, aber in Bezug auf tiefen, satten, leuchtenden Glanz der Farben, auf eine sinnreiche, klare Symbolik der Komposition gibt es noch immer so viele Schwierigkeiten zu überwinden, so viele Oberflächlichkeiten zu beseitigen, daß wir bei der anerkannten Regsamkeit, die gegenwärtig auf dem Gebiete der Glasmalerei waltet, den neuesten Leistungen in diesem Kunstzweige mit erhöhtem Interesse entgegen sehen.

Ungleich mehr vernachlässigt die moderne Industrie die Erzeugung von charakteristischen Bodenfließen für Kirchen. Es wären deßhalb Steinmosaiken, namentlich nach geometrischen Mustern, in Kreisen, Rauten und ähnlichen Formen, ferner gebrannte und glasirte Thonplatten mit farbig eingelegten Zeichnungen sehr willkommen.

Oelgemälde und Statuen, die religiöse Vorwürfe behandeln, gehören nur dann in diese Gruppe, wenn sie als integrirender Theil eines Altares auftreten, oder eine ausschließlich kirchliche Bestimmung haben wie z. B. Stationsbilder.

Im Allgemeinen sollen derlei Werke in der Ausstellung der modernen Kunst erscheinen, woselbst auch alle vollständigen Ansichten architektonischer Neubauten einzureihen sind, während in Gruppe 23 nur Entwürfe zu einzelnen Theilen der inneren Ausstattung aufgenommen werden;

b) die „Gegenstände der Kirchen-Einrichtung" gehören hauptsächlich den verschiedenen Zweigen der Plastik in Holz, Stein und Metall an.

Bei dem gothischen Altar, dem sinnig verschlungenen Gitter, den Chorstühlen, oft mit statuarischem Schmuck gezierten Schränken zur Aufbewahrung kirchlicher Gefäße oder liturgischer Gewänder bis zum hohen Lesepult und den gewöhnlichen Kirchenbänken hinab haben unsere Kunsttischler, Schlosser und Bronzearbeiter den Beweis zu liefern, daß sie aus den verschiedenen Fachorganen und Vorlegblättern, für welche die Kirchen, Kapellen und Sakristeien uralter Kapitel und Klöster durchmustert und ausgebeutet worden sind, Nutzen gezogen haben. Neu komponirte, glücklich erfundene Sculpturen und Ornamente aller Art, sei es nun an den genannten Einrichtungsstücken oder an den Prachteinbänden der Evangeliarien und Missale werden der größten Aufmerksamkeit begegnen. Endlich sollen in dieser Abtheilung auch Orgeln, Kirchenuhren und Glocken zur Ausstellung gelangen.

c) der „Altar- und Kanzelschmuck" muß einestheils von den Webern und Stickern, anderntheils von den Goldschmieden, Bronzearbeitern &c. beigestellt werden. Auch in dieser Beziehung hat die Vorzeit so vielerlei und in so trefflicher Weise vorgearbeitet, daß die Vertreter der Kunstgewerbe nur nach vorgenommenen specialen Studien an die Erzeugung hierher gehöriger Gegenstände wie: Altardecken, Antipendien, Handtücher, Kreuze, Kelche, Monstranzen, Steh- und Hängeleuchter, Reliquarien &c. gehen sollten, um ihnen vielleicht noch einige neue,

organisch entwickelte Motive zuzuführen. Denn die gemusterten Wirk- und Webstoffe nicht minder, als die sogenannten heiligen Geräthe waren es eben, in deren Mannigfaltigkeit die Phantasie, in deren stilvoller Ausstattung das Kunstvermögen der verschiedenen Epochen der kirchlichen Kunst einen ebenso glänzenden, als charakteristischen Ausdruck gefunden. Hier gilt es, auserlesen reine Formen, edlen, gediegenen Reichthum aufzuweisen.

Endlich sind noch

d) „die bei der Taufe und Leichenbestattung in Verwendung kommenden Objekte" anzuführen, auf deren zahlreiche Vertretung ebenfalls Werth gelegt werden muß. Vom Weihbrunnkessel und Taufbecken bis zu den Grabmonumenten, Grabplatten und Grablampen soll der Beschauer einen Ueberblick erhalten.

Wenn wir uns nun von der Kirche selbst zu ihrem Dienste wenden, sind schließlich die Meßgewänder in Betracht zu ziehen. Zur Veranschaulichung derselben möge das fein und geschmackvoll durchbrochene Chorhemd neben dem reich durchwebten Brocat der anliegenden Casula oder des faltenreichen Pluviale's Platz finden und endlich auch die flatternde Kirchenfahne und der stattliche Baldachin nicht fehlen.

Es versteht sich von selbst, daß die Weltausstellung nicht ausschließlich den Gegenständen eines speciellen Ritus geöffnet ist. Wir sprechen von einer kirchlichen Kunst im Allgemeinen; das Gesagte bezieht sich daher auf alle, unter a), b), c), d) sich einreihenden Gegenstände, welchem Ritus sie angehören mögen.

Für die Einsendung, Aufstellung ꝛc. der Objekte gelten die Bestimmungen des allgemeinen Reglements."

Die Hamburger Kunst-Ausstellung.

Hamburg, Mitte Mai 1872.

Seit dem 12. April befindet sich die Wander-Ausstellung des Norddeutschen Gesammt-Kunstvereins in unserer Mitte. Wer nicht wüßte, daß einige Mitglieder unserer Aristo-, richtiger Plutokratie hübsche Gemälde-Sammlungen ihr eigen nennen, müßte, aus dem Verhalten der Presse z. B., schließen, daß in Hamburg nicht der geringste Sinn für Kunst existire; außer einem besser mit Stillschweigen übergegangenen Anlauf zur Kritik eines kleineren Blattes bringt von sämmtlichen hiesigen Organen nur der „Correspondent" sachgemäße Besprechungen. Vielleicht gönnen Sie deßhalb dem Einsender dieses Berichtes einigen Raum zu wenigen allgemeinen Bemerkungen, denen sich eine kurze Rundschau über die in irgend einem Sinne bemerkenswerthen Werke der Ausstellung anschließen soll.

Der Katalog zählt gegen 1100 Nummern, von denen nur ein verschwindend kleiner Theil nicht Oelbilder sind (einige Aquarelle, einige plastische Werke und zwei bis drei Nummern, von denen man nicht recht weiß, was sie in einer Kunst-Ausstellung sollen). Der allgemeine Eindruck ist der einer — soll ich sagen anständigen? — Mittelmäßigkeit, über welche allerdings nicht wenige Werke sich erheben, unter deren Niveau aber auch gar viele zurückbleiben. Wenn man, was wir nicht hoffen, aus dieser Ausstellung einen Schluß auf den allgemeinen Standpunkt der deutschen Kunst ziehen dürfte, so könnte er nicht anders als ungünstig ausfallen. Die anerkennenswerthe Liberalität, mit welcher die Besitzer von Vautier's „Ländlichem Begräbniß" und Defregger's „Ringkampf in Tirol" diese beiden Meisterwerke noch einmal zur Anschauung eines größeren Publikums zu bringen verstattet haben, läßt die übrige Ausstellung in einem noch dunkleren Lichte erscheinen, da sie unter manchen guten Bildern auch nicht eines aufweist, welches den genannten nur halbwegs ebenbürtig wäre; nur die Bilder von G. Max, welche sich jedoch in einer ganz anderen Sphäre bewegen, brauchen einen Wettkampf mit ihnen nicht zu scheuen. Die Gedankenarmuth der Maler, welche dieselben abgenutzten Themata immer und immer wieder in einer weder durch Neuheit und Originalität der Auffassung noch durch liebevolle Ausführung ansprechenden Weise vorführen und sich beständig in denselben engen Ideenkreisen drehen und wenden, ist fast eine erschreckende. Und in welch unbeschreiblich jämmerlicher Weise hat der gigantische Krieg der jüngsten Zeit die Phantasie so mancher dieser Künstler beschäftigt! Wie tief beschämt müssen wir dastehen, wenn wir daran denken, wie ganz anders die Franzosen eine so glorreiche Periode malerisch ausgenutzt haben würden! Eigentliche Schlachtenbilder fehlen gänzlich; die einzigen Werke, welche etwa unter diese Rubrik gereiht werden könnten, würden kaum zu erträglichen Illustrationen für unsere „Familienblätter" geeignet sein. Zu den Werken dieser Gattung zählen insbesondere die Bilder von Sell u. A., welche auf die Abwege der landläufigen, nicht einmal guten Illustrirerei gerathen sind*). Ein Bild von Blankarts: „Der Kronprinz begrüßt die Bayern

*) Ich weiß nicht, ob es anderen Beobachtern auch so vorkommt, daß die Kriegs-Illustrationen unserer Zeit einen eigenthümlichen Rückschritt gegen die aus dem Anfang dieses und sogar aus dem vorigen Jahrhundert verzeichnen lassen; es will mich bedünken, als wenn z. B. die Schlachtenbilder eines alten, die Türkenkriege vom Ende des XVII. Jahrh. behandelnden Werkes an Uebersichtlichkeit der Anordnung, Genauigkeit und liebevoller Ausführung des Details und lebendiger Bewegung der Gruppen die Illustrationen selbst der mit den größten Prätentionen auftretenden Werke z. B. Müller's, Fechner's, Hiltl's u. a. weit hinter sich lassen; das erstgenannte Werk liefert außerdem Karten und Pläne, welche man im Zeitalter und Lande eines Petermann und Kiepert nicht für möglich halten sollte.

nach der Schlacht bei Wörth" leidet an Ausdruckslosigkeit der Köpfe und konventioneller Gestikulation. Gemälde, welche sonst mit dem Kriege zusammenhängende Stoffe behandeln, z. B. Ereit's „Après vous, Monsieur" (eine vollkommen unverständliche Situation), Bürck's „Letzte Andenken vom gefallenen Sohne", Wieschebrink's „Im guten Quartier", Heck's „Landwehrmanns Rückkehr", sind meistentheils in einem abstoßenden Tone philiströser Biedermaierei und theatralischer Empfindsamkeit gehalten, welcher unsere Theilnahme auch nicht auf kurze Zeit zu fesseln vermag. Leidlicher gerathen sind Sonderland's „Kleiner Krieg" und Ewers' „Wider die Franzosen", in denen das Kriegsspiel der Kleinen zu humoristischen Effekten glücklich verwerthet ist. „Eine Kriegserinnerung" von Julie Zeiß (den Gegenstand der Darstellung errathen Sie gewiß nicht: eine lorbeergekrönte Pickelhaube!) sei hier nur als abschreckendes Beispiel erwähnt; da sind uns denn doch die allegorischen Sonderbarkeiten von Schlund noch lieber, die wir im vorigen Jahre in der permanenten Ausstellung des hiesigen Kunstvereins zu sehen Gelegenheit hatten, und welche uns für die abstruse Idee wenigstens durch virtuos gemalte Blumen in prächtiger Farbenzusammenstellung entschädigten.

Die eigentliche Geschichtsmalerei ist erstaunlich schwach vertreten. Ein Bild von Noal „Besuch des Landgrafen von Hessen bei Luther" giebt uns von dem unmittelbar bevorstehenden welterschütternden Moment so wenig eine Vorstellung, daß wir eher an eine Verabredung der beiden Hauptfiguren, sich beim Diner wieder zu treffen, glauben möchten. Besser gelungen ist ein Werk von Piloty: „Die Söhne Eduards und Richard III.", obschon wir in Letzterem schwerlich den von der Natur gezeichneten rücksichtslosen, verwegenen Schurken Shakespeare's wieder erkennen. In der Behandlung der Nebendinge vermissen wir des Meisters sonst bewährte Tüchtigkeit. Ein Bild von Becker: „Heinrich III. und Anna Boleyn", ist aus dem Stahlstich der Brockhaus'schen Shakespeare-Galerie bekannt; die Charakterisirung des Königs ist als gelungen hervorzuheben. Rustige's Gemälde, Themata der Kunstgeschichte behandelnd, liegen uns menschlich zu fern, um uns zu erwärmen; berühmte Namen allein thun's nicht; nicht einmal in der Literatur, geschweige denn in der Malerei.

Wie ganz anders weiß G. Max unser Interesse zu fesseln! Fast sollte man es nicht für möglich halten, daß das unklare und kränkliche Adagio (welches im vorigen Jahre ganz Hamburg in zwei Parteien spaltete, die ihre Fehde mit den Waffen des „Eingesandt" in hiesigen Blättern ausfochten), die Kirchenmäuse und der todte Affe von demselben Meister herrühren wie die Nonne und die christliche Märtyrerin, welche unbedingt den Glanzpunkt unserer diesjährigen Ausstellung bilden; nur der eigenthümlich giftige Rasen bei der Nonne erinnert an das Adagio. Wie die Nachlässigkeit in solchen Nebendingen sich rächt, sollte Max bei diesem Bilde zu seinem Schaden erfahren. Wie das Hamburger Publikum sich abmühte, in der Kohlenzeichnung des Soldaten an der Wand, in dem Schmetterling am Fuße, ja sogar in dem Veilchen im Schooße der Nonne allegorische Andeutungen à la Lichtenberg zu suchen, wie man die doch so deutliche Situation gar nicht zu verstehen schien, wahrlich nicht durch die Schuld des Meisters, davon lassen Sie mich schweigen. Tragikomisch war es aber, daß ein Recensent in den an der Mauer rechts nachlässig hingeworfenen Gebüschstreifen die Spuren eines mißlungenen Fluchtversuchs finden wollte.

Aus der großen Menge der Genrebilder will ich nur wenige hervorheben. Defregger's Ringkampf ist den Lesern dieser Zeitschrift bekannt; zwei kleinere Bilder desselben Meisters leiden empfindlich unter dem hervorragenden Verdienst des genannten Werkes. Vautier's „Ländliches Begräbniß" (im Besitze des Banquier Behrens) loben, hieße Eulen nach Athen tragen; nur eigene Anschauung vermag den Vorzügen dieses ausgezeichneten Werkes gerecht zu werden. Rotta's (Venedig) „Schuhflicker", der mit bedenklicher Miene und den Worten „Niente da fare" (die man zu hören glaubt) die Unheilbarkeit des ihm von dem betrübt dreinschauenden Mädchen gebrachten Schuhes erklärt, ist von überwältigender Komik und Wahrheit; nur der etwas hohe Preis (4000 Thlr.) scheint den Ankauf des allgemein bewunderten Bildes verhindert zu haben. Die ungesuchte Komik dieses und eines, freilich nicht mit derselben Sorgfalt gemalten Bildes von Gysis (ein Alter, in spaßhafter Verzweiflung über drei schreiende Kinder, mit denen er allein gelassen) sticht vortheilhaft ab gegen die gesuchte und karrikirte Komik, deren Motiv wir nicht errathen können, in Dauchl's „Schulmeister in der Dorfschenke". Als ein gut gelungenes figurenreiches Gemälde mag noch Bötter's „Vogelhändler im Schwarzwald", als ansprechend Lasch „Der verlegene Freier" genannt werden. Liebermann's „Gänserupferinnen", ein Gemälde, worin die abschreckendste Häßlichkeit in unverhüllter Abscheulichkeit thront, kann durch die virtuose Technik nicht für die gänzlich unberücksichtigt gebliebene, nicht durch den leisesten Anflug von Humor vertretene Aesthetik entschädigen. Zeppenfeld's „Silberne Hochzeit" dürfte sich zur Erwerbung für eine Kunstschule empfehlen, um zu zeigen, wie solche dankbare Themata nicht zu behandeln sind. Hoff's „Mutter am Todtenbette der Tochter" weiß mit wenigen einfachen Zügen unsere Theilnahme in erschütternder Weise zu erregen; Nordenberg hat mit seinem „Verwundeten Bärenjäger" einen glücklichen Griff gethan, sich aber im Titel vergriffen; den Mittelpunkt, um den alle in den Gesichtern der Personen sich abspiegelnden Gefühle gravitiren, ist eben der erlegte Bär; des Jägers

Wunde bildet dazu ein gut gewähltes Accessit. Der Versuch Steinhardt's, kolorirte Beilagen zu Modezeitungen als Gemälde zu behandeln, ist um so entschiedener mißlungen, als er selbst von der erstaunlichen Naturwahrheit seiner nicht empfehlenswerthen französischen Vorbilder, die wir an einem Goupil und Toulmouche bewundern mußten, noch sehr viel zu lernen hat; wenigstens sollte er seinen Modedamen etwas hübschere Gesichter mitgeben. Buchser's in Solothurn abscheuliches Bild: „Mary Blane", auf dem große Schimmelflecke an den Hosen des recitirenden Negers und sogar an der Schulter der zuhörenden Mestize eine ungemüthliche Vorstellung von der Feuchtigkeit eines Klimas geben, welches sich außerdem durch die Erzeugung blauer Pferde auszeichnen muß, verdient wegen der naiven Unverschämtheit des für dies Machwerk geforderten Preises (25,000 Fcs.) Erwähnung. Daß unser begabter und feinsinniger Landsmann Steinfurth seine „Tanzenden Bacchanten" ausstellen mochte, verstehen wir nicht; eine solche Arbeit behält man im stillen Kämmerlein, wie ein guter Dichter seine schlechten Verse; sie ausstellen heißt den erworbenen Ruf schädigen und die Achtung vor einem geschmackvollen Publikum aus den Augen setzen. Röstel's „Nachmittagsschläfchen", ein von Müdigkeit und Hitze überwältigtes Mädchen, welches mit der Katze auf dem Schooße eingeschlafen ist, erfreut uns durch Naturwahrheit und Ungezwungenheit. Kaltenmoser's Blumenfreundin, die übrigens einen freundlichen Eindruck macht, entzieht uns, vermuthlich gewarnt durch die polizeiwidrige Häßlichkeit von Weber's Dame unter Blumen, den Anblick ihres Gesichtes. Binzer's treuherzig liebenswürdiger „Steyrerbub" und Frln. Lagier's (Genf) „Träumerei" wurden verkauft; das reizende Antlitz der träumerisch blickenden Jungfrau läßt uns nur wünschen, daß die Kleine, statt ihren ganzen Oberleib entkleidet zu lassen, an die holde Schamhaftigkeit von Auerbach's „Barfüßele", die sich, auch allein, ihre Blöße erröthend verhüllt, gedacht hätte. Obgleich es uns nicht gefallen will, daß eine Dame die empörende Manie der Franzosen, vorzugsweise eben aufblühende Mädchen ihre Reize mit scheinbar absichtsloser Absichtlichkeit für die Augen entnervter Lüstlinge prostituiren zu lassen, nachahmt, beeilen wir uns doch, um nicht mißverstanden zu werden, hinzuzufügen, daß die Malerin nur durch das Thema, nicht durch die Behandlung an die widerliche Richtung der Franzosen erinnert. Ch. Landesmann, ebenfalls aus Genf, bringt uns in ihrem „Weine nicht mehr" zwei kleine Mädchen von der holdseligsten Anmuth. Die beiden Künstlerinnen vertreten durch Sauberkeit und Sorgfalt der Ausführung und den bestrickenden Zauber ihrer Mädchenköpfe ihre Vaterstadt in der liebenswürdigsten Weise. Köckert's „Bacchantin, die sich zum Bade entkleidet", durch hübsche Lichteffekte wirkend, und Roegge's „Nackte Nymphe" sind keusch und gut gemalt. Noch erfreut uns die Anmuth von Dejonghe's (Brüssel) „Mädchen mit Kakadu's" und von Pixis' reizvollen Pendants „Schwäbische Schnitterin" und „Elsässisches Mädchen." A. J. M.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

Julius Schnorr von Carolsfeld ist am 24. Mai in Dresden im Alter von 78 Jahren gestorben.

Eduard Bitterlich, einer der ausgezeichnetsten Schüler und künstlerischen Gehülfen Rahl's, ist am 20. Mai in Preßbaum bei Wien einem langwierigen Leiden erlegen.

Kunstliteratur.

≃ **Südslavische Ornamente.** Unter diesem Titel hat Felix Lay in Esseg (Slavonien) im Verlage von Friedr. Fischbach in Hanau ein bei B. Dondorf in Frankfurt a. M. gedrucktes Prachtwerk erscheinen lassen, welches auf 20 Tafeln, mit 3 Druckbogen Text, Teppiche, Stickereien und Schmucksachen, Erzeugnisse südslavischer Hausindustrie, in reichstem Buntdruck zur Anschauung bringt. Bei dem Interesse, welches man gegenwärtig der Hausindustrie schenkt, wird das Werk auf eine günstige Aufnahme zählen können.

Kunstgeschichtliches.

Zu Lucera (bei Foggia) ist beim Bau einer Straße eine Statue der Venus von 7 Palmen Höhe, eine Marmorvase von 8,5 Meter Umfang und Bruchstücke eines Mosaikbodens gefunden worden. Die Venus ist unbekleidet, hat zu den Füßen einen Delphin mit einer Putte und soll von sehr guter Arbeit sein; sie ist zerbrochen, doch fehlt kein Stück. Die Vase trägt die Inschrift: Divo Commodo. Das Municipium läßt die Ausgrabungen fortsetzen.

Personalnachrichten.

Oberbaurath Friedrich Schmidt in Wien erhielt vom königl. Institut britischer Architekten in London die große Medaille in Gold durch einstimmig gefaßten Beschluß zuerkannt und wurde zugleich eingeladen, diese Auszeichnung am 10. Juni feierlich in Empfang zu nehmen.

Der Landschaftsmaler E. v. Lichtenfels, welcher letztes Jahr als provisorischer Lehrer der Landschaftsmalerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste fungirte, wurde vom akademischen Rathe zum Professor des genannten Faches erwählt.

Dr. W. Roßmann, in weiteren Kreisen bekannt durch seine geistvollen Reiseberichte „Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen" (Leipzig 1869), wurde zum Professor der Kunstgeschichte und Aesthetik an der großherzogl. Kunstschule in Weimar ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Delegirten der deutschen Kunstgenossenschaft hatten sich Mitte Mai in Wien versammelt. Es waren vertreten die Lokal-Genossenschaften Berlin durch die Herren Steffek, Teschendorff und Graef, Düsseldorf durch Herrn Hoff, Dresden durch die Herren Steche und Thessel, Weimar durch Herrn v. Schultzendorf, Breslau durch Herrn Brehmer, Kassel durch Herrn Katzenstein, Darmstadt durch Herrn Dr. Schäfer, Hanau durch Herrn Fischbach. Den Verhandlungen präsidirte der Vorstand der Wiener Kunstgenossenschaft, Herr v. Lichtenfels. Gegenstand der Verhandlungen war die Bestimmung des nächsten Vorortes, Ort und Zeit der nächsten allgemeinen deutschen Ausstellung, Verwendung der seinerzeit für den humanitären Zweck der Unterstützung von invalid gewordenen Künstlern bestimmten Summe (1700 Thaler). Da man dachte, es sei die Summe nicht in dem von dem ursprünglichen Antragsteller Angeli bezielten Sinne zu verwenden, so wurde von dem Vertreter der Wiener Kunstgenossenschaft, Grefe, der Antrag gestellt, ihn für eine Bildergalerie im neugewonnenen Straßburg zu widmen; es ergab sich aber aus Mittheilungen der Vertreter der Dresdener

Genossenschaft, daß allerdings der Betrag zwei im deutsch-französischen Kriege invalid gewordenen Künstlern zugute kommen könne. Endlich beriech man über das geistige Eigenthum. Beschlossen wurde, daß Wien mit Hinblick auf die Weltausstellung auch noch im nächsten Jahre Vorort sein, die nächste allgemeine deutsche Ausstellung in Berlin im Jahre 1875 stattfinden solle, und endlich die Verwendung der oben bezeichneten Summe im Sinne des ersten Antragstellers.

— Kunstgewerbliche Ausstellung in Hanau. Bei Gelegenheit der hundertjährigen Jubelfeier der königl. Akademie in Hanau, welche einen so vortheilhaften Einfluß auf die weltbekannte Bijouteriefabrikation dieser Stadt ausübt, findet Ende Juli d. J. dort eine Ausstellung der vorzüglichsten Kunstarbeiten (Bijouterie) älterer und neuerer Zeit statt. Direktor Hausmann hat kürzlich im deutschen Gewerbemuseum in Berlin zu diesem Zwecke die besten Kunstschätze ausgewählt, die den so wichtigen Anschauungsunterricht den Kunsthandwerkern, welche die Museen größerer Städte nicht besuchen können, ersetzen sollen. Diese Ausstellung wird dabei für die umliegenden kunstindustriellen Distrikte Westdeutschlands von besonderer Bedeutung sein. Die königl. preuß. Regierung hat die Kosten bewilligt und eine reiche Kollektion von Goldschmiedearbeiten als Geschenk zugesagt. Die jetzt von 330 Schülern und 40 Schülerinnen besuchte Hanauer Akademie legt das Hauptgewicht auf das kunstgewerbliche Zeichnen, obwohl die hohe Kunst nicht ausgeschlossen ist, welche früher im Vordergrunde stand. Die Maler Spangenberg, Hausmann, Cornicelius, Deiker sind aus dieser Akademie hervorgegangen. Wir werden später Gelegenheit haben, über die am 22. Juli stattfindende Jubelfeier und Ausstellung Weiteres zu berichten.

Vermischte Nachrichten.

Ueber ein Bild von Arthur von Ramberg, welches in dem neu eröffneten Kunstsalon von Henrath und van Bärle in Berlin ausgestellt war, schreibt L. Pietsch in der Voß. Zeitg.: „Es sieht wie die Darstellung einer allerdings ungeschriebenen Scene des Wilhelm Meister aus. Ein junger Mann, durchaus vom Schlage und Art, liegt hingestreckt zu den Füßen einer schönen und eleganten Dame in der sommerlichen Modetracht von 1788 auf dem Rasen eines prächtigen Parks, wo ein blühenreiches Rosengebüsch um die alten Sandsteinskulpturen und Balustraden rankt. In solcher Situation, in solcher traulichen weltverborgenen Einsamkeit weiß er nichts Besseres zu thun, als seiner reizenden Gefährtin vorzulesen! Und zwar mit dem ganzen Künstlerbewußtsein des Virtuosen, das in seinen zierlich sprechenden und begleitenden Fingern zuckt. Goethe würde den Humor davon sehr wohl zu würdigen wissen. Die hübsche Gnädige hier neben dem Lesenden ist zwar keine Philine, und ihr sinniges kluges Auge zeigt, daß ihr Ohr aufmerksam und ihr Verstand bei der Sache ist. Aber man müßte sich wenig auf Frauengesichter verstehen, wenn man nicht trotzdem auf diesen blühenden Lippen so etwas wie eine leise Frage zucken spürte, ob das noch lange so fort gehen und der schlanke Cavalier, in Wertbertracht, in blauem Frack, gelben Beinkleidern und Stulpenstiefeln wirklich auf keine andere Weise verfallen werde, die schönen flüchtigen Stunden der guten Laune des Glücks zu nutzen, als durch Vorlesen. Dies leise Stimmungsflackern in den beiden liebenswürdigen Gestalten und der so richtig getroffene eigenthümliche Duft der bestimmten Kulturepoche, der sie angehören, ein Duft, welcher über die Landschaft nicht minder wie über das junge Paar verbreitet ist, geben dem Bilde einen ungemeinen feinen Reiz. Die ganze Behandlungsweise und etwas kühle aber höchst gefällige Farbenstimmung steht im glücklichsten Einklang mit diesem Charakter des Werkes."

Dr. **Theodor Große's Fresken** in der östlichen Loggia des Leipziger Museums sind vor kurzem vollendet und am ersten Pfingsttage ihrer Hülle entkleidet worden. Der Leipziger Kunstverein feierte das Ereigniß durch einen Redeakt, in welchem der Direktor des Museums, Dr. Max Jordan, einen Rückblick auf die Entstehungsgeschichte der Loggienfresken warf und die Bedeutung derselben als einer der hervorragendsten Schöpfungen moderner Monumentalmalerei den Hörern mit beredten Worten vor Augen führte. Der interessante Vortrag Jordan's ist im jüngsten Hefte der Freytag'schen Wochenschrift veröffentlicht. Wir behalten uns vor, auf den Gegenstand zurückzukommen, und hoffen bei dieser Gelegenheit unsere Leser durch eine gelungene Reproduktion wenigstens mit einem Theile der Große'schen Kompositionen näher bekannt zu machen.

Stein-Denkmal. Der Bildhauer Johannes Pfuhl in Berlin hat die kolossale Marmorstatue des Freiherrn von Stein, deren Ausführung ihm vor vier Jahren auf Grundlage seines Konkurrenz-Preis-Modelles übertragen wurde, vor Kurzem vollendet und in seinem Atelier (Viktoria-Straße 29a) dem Publikum ausgestellt. Im Juli soll die feierliche Enthüllung stattfinden.

Zeitschriften.

Anzeiger des germ. Museums. Nr. 4.

Zur mittelalterlichen Bautechnik. Von Fr. Schneider. — Zwei Seidenstoffmuster des 15. Jahrh. (Mit Abb.).

Photograph. Mittheilungen. Nr 98.

Fortschritte im Pigment- und Lichtdruck. — Eine heliographische Beilage von G. Scamoni. (Photogr. Reproduction eines Stiches von W. Sharp nach Ann. Caracci für die Kupferdruckpresse).

Art-Journal. Mai.

Art in Rome, 1872. — Turner's liber studiorum. — The Society of british artists. — The teaching of sculpture in the schools of the Royal Academy.

Beigegeben drei Stahlstiche: 1. von Stocks nach Reynolds; 2. von G. C. Finden nach G. H. Boughton; 3. von R. A. Artlett nach einer Marmorgruppe von G. F. Fuller, und Fortsetzung des illustrirten Katalogs der Londoner Weltausstellung.

Kunst und Gewerbe. Nr. 13.

Bronze und bronzirt. — Der Kaiserstuhl aus Goslar (Mit Abb.).

Gazette des Beaux-Arts. Mai.

Léopold Robert d'après sa correspondance inédite. Von Charles Clément. (Mit Abb.). — La galerie de M. Maurice Cottier. Von Paul Mantz. (Mit Abb.). — L'abbaye de Westminster. Von Alfr. Michiels. (Mit Abb). — Un musée transatlantique (Newyork). — A propos d'un tableau de Compiègne attribué à Jean Cousin. — Beilage: Der Bürgermeister von Leiden und seine Frau nach dem Gemälde von Carel de Moor im Museum zu Newyork, radirt von J. Jacquemart.

Christliches Kunstblatt. Nr. 1 — 5.

Ein Besuch des Germanischen Museums in Nürnberg. Von C. Köstlin. — Die h. Familie, Medaillon von Jos. Kopf (Mit Abbild.). — Zur Kunstgeschichte des Kreuzes. — Carl Friederichs. Von C. Schnaase. — Die evangelische Kirche zu Paderborn. (Mit Abbild.). Martin Minkart als christlicher Kunstfreund. — Der St. Petersstuhl bei Goslar und seine Ausgrabung. Von Th. Pruser (Mit Abbild.). Ein Bildniß des Johann von Staupitz, muthmaßlich von Hans Holbein d. J. (Mit Abbild.). — Geschichte des neuesten Kirchenbau's. — Aufklärungen über den Straßburger Münster.

Kunst und Gewerbe. Nr. 14 — 15.

Im Pantheon. Von Alb. Ilg. — Bayerisches Gewerbemuseum. — Beilagen: Danziger Schrank (18. Jahrh.); Nährequisiten vom Ende des 16. Jahrh.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 9.

Cérémonies publiques célébrées aux Pays-Bas du XVI. au XVIII. siècle. — Le Salon des Aquarellistes. — Le Salon de Liège.

Blätter für Kunstgewerbe, von V. Teirich. 1872.

Heft 3. u. 4. J. Falke: Ueber Sitzmöbel. — Verzierter Säulenschaft von der Scuola di S. Marco in Venedig. — R. v. Eitelberger: Zur Regelung des Kunstunterrichts für das weibliche Geschlecht. — Die österreichische Kunstgewerbeausstellung. — Erklärender Text zu Tafel IX — XII. (Tafeln: Saaldekoration im Schlosse Fischhorn von Fr. Schmitt: Billard und Speisetisch von Th. Hansen; Behang im Wiener Opernhause von J. Storck; Stuhlwerk in S. Petronio zu Bologna, aufgenommen von V. Teirich; Albumdecke von A. Groner). J. Ilg: Die Glasindustrie Venedigs im Mittelalter. — Die österreichische Kunstgewerbe-Ausstellung. — Erklärender Text zu Tafel XIII — XVI. — Literaturbericht. — Kunsttechnische Notizen. (Tafeln: Klavier von Th. Hansen; Wanddekoration im Wiener Opernhause von J. Storck; Friesornament von V. Teirich; Bibliothek von C. Hasenauer; Gemalter Plafond von A. Hauser).

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipziger Kunstauktion. Von bedeutendem Interesse für jeden Kupferstich-Sammler ist der bei T. O. Weigel hier soeben erschienene Katalog der Auktion vom 10. Juni a. c. Vor allem machen wir auf das in seltener Reichhaltigkeit vertretene Werk von D. Chodowiecki aufmerksam — 568 Nummern meist schöne frühe Abdrücke mit Einfällen oder vor der Schrift. Außerdem enthält der Katalog Hauptblätter von Altdorfer, Aldegrever, Bause, Beham, Berghem (Der Diamant vor dem Namen des Künstlers), de Boissieu (52 Nummern), Campagnola, Cranach,

Dürer, (95 Nummern) Glockenton, Grün, Hollar, Klein (98 Nummern z. Th. vom Meister selbst mit Weiß gehöhte schöne Abdrücke), Leyden (54 Nummern), Mecken, Ostade, Pencz, M. A. Raimondi, Rembrandt (126 Nummern, dabei das Hundertguldenblatt in schönem alten Abdrucke), Ruisdael, Schmidt, Schongauer, Solis Tizian, Vliet, Waterloo, Wille, Meister mit dem Würfel, Zasinger ꝛc. Endlich verdient eine Abtheilung von 120 Nummern schöner zum Theil seltener Clair-obscurs hauptsächlich italienischer Meister ganz besondere Beachtung.

* **Otto Mündler's Bibliothek**, das gesammte Gebiet der Kunst umfassend und besonders reich an Galeriekatalogen, Monographien und Reisebeschreibungen deutscher und ausländischer Autoren, kommt am 12. Juni in T. O. Weigel's Auktions-Lokal in Leipzig zur Versteigerung.

Auktion Gsell.

(Fortsetzung.)

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
231	Achenbach, A., Mühle im Walde	6000
232	„ Osw., Motiv von der Insel Capri	6050
233	„ „ Strand bei Neapel	3900
234	Alt, Rudolf, Dom von St. Stephan	300
235	„ „ Stadthaus von Vicenza	456
236	Amerling, Friedr., Weibliches Bildniß	400
237	Braekelaer, Ferd., Häuslicher Zwist	300
238	Breton, Jul., Bauernhof	500
239	Caron, Ein bärtiger Alter	460
240	Ciceri, E., Felsige Landschaft	1575
241	„ „ Flußlandschaft	475
242	Compte-Calix, Porträt des Erzbischofs d'Affré	39
243	Cordes, W., Der wilde Jäger	9750
244	Couture, T., Landsitz mit dem Atelier des Künstlers	5610
245	„ „ Levit im Ornate	1850
246	„ „ Der Troubadour	23,600
247	Danhauser, Jos., Liszt am Clavier	1010
248	Decamps, Altes Weib mit Holzbündel	2550
249	„ Verspottung Christi	7500
250	„ Aegyptische Landschaft	710
251	Diaz, E., Partie aus dem Walde von Fontainebleau	2010
252	„ „ Eine Nymphe	3010
253	„ „ Türkische Kinder	4600
254	De Dreux, Alfr., Hunde vor einem Fuchsbau	4100
255	Dupré, Vict., Flußlandschaft	120
256	Feid, Jos., Wald mit Sumpf	192
257	„ „ Eichenstudie	62
258	Fischbach, Joh., Der Stein bei Berchtesgaden	600
259	Fromentin, E., Caravane unter Palmen	9700
260	Gauermann, Friedr., Adler bei einem todten Hirsch	7500
261	„ „ Landleute flüchten	9050
262	„ „ Widder, Schaf u. Ziege	3000
263	„ „ Ein Fuchs mit seiner Beute	1005
264	„ „ Ein verendeter Wolf	220
265	„ „ Am Hintersee in der Ramsau	353
266	Gerôme, J. L., Napoleon in Aegypten	3500
267	Guillemin, A., Basken-Familie in ihrer Stube	8000
268	Hamon, J. L., Amor peitscht das Heer seiner Sklaven	2510
269	Heicke, Jos., Einquartierung im Pferdestalle	161
270	Heilbuth, F., Eine vornehme Dame	610
271	Jedneo, Dom., Vor dem Findelhause	1000
272	„ G., Garibaldi's Rückzug bei Airremente	1510
273	Isabey, Mittelalterlicher Schloßhof	3950
274	Jettel, Eug., Flußlandschaft	2174
275	„ „ Poetenpartie	2110
276	„ „ Flußlandschaft mit Heerde	1000
277	Jongkind, Windmühle	515
278	Levy, Emil, Paul und Virginie	3410
279	Lichtenfels, E. v., Flußlandschaft	1000
280	Lies, Flußlandschaft	2250
281	„ Zweierlei Botanik	2850
282	Meissonier, Schänke im Walde	6750
283	Millet, J. F., Die Schafhirtinnen	2600
284	„ „ „ Die Mutter unterrichtet das Mädchen im Stricken	4000
285	Pettenkofen, Aug., Ungarisches Dorf	4100
286	„ „ Straße eines ungarischen Dorfes	4850
287	„ „ Ungarischer Bauernhof	6600
288	„ „ Ungarischer Markt	4150
289	„ „ Zigeunermädchen	5500
290	„ „ Ungarischer Bauer und sein Liebchen	3350
291	„ „ Zigeunermädchen	610
292	„ „ Ungarisches Dorf	175
293	„ „ Zigeunerzelte am Wasser	7100
294	„ „ Zigeunermädchen	1001
295	„ „ Sitzender Zigeuner	15,100
296	„ „ Ungarischer Geschirrmarkt	5000
297	„ „ Zigeunerin mit ihrem Kinde	605
298	„ „ Zelte mit Zigeunern	3500
299	„ „ Markt in Szolnok	2810
300	„ „ Das Innere eines Hofes	1750
301	„ „ Ein Mädchen im Garten	1815
302	„ „ Oesterreichisches Bauernhaus	220
303	„ „ Wagen mit Verwundeten	110
304	„ „ Fuhrwerk vor einem Bauernhaus	402
305	„ „ Ungarischer Markt	830
306	„ „ Ungarischer Leinwandmarkt	5000
307	„ „ Landschafts-Studie	155
308	„ „ Hof in Riva	950
309	„ „ Mädchen im Kürbisgarten	1910
310	„ „ Großer Markt in einem ungarischen Dorfe	18,050
311	„ „ Ungarischer Markt	1410
312	„ „ Kapuziner in einer Küche	860
313	„ „ Buchenwald	4000
314	„ „ Schimmel	255
315	„ „ Kopf eines Bauernjungen	210
316	„ „ Ungarisches Bauermädchen	250
317	„ „ Die Badende	2410
318	Raffalt, Joh., Bettelnder Zigeunerknabe	251
319	„ „ Cavallerie-Einquartierung	183
320	Raffet, Soldaten	2100
321	„ Ein Schimmel	41
322	„ Ein Militär-Pferd	355
323	„ Häupter von Geköpften	480
324	„ Kopf eines Guillotinirten	150
325	Riccard, Studienkopf	825
326	Roqueplan, Cam., Küste in der Normandie	4650
327	„ „ Eine Mutter mit Kind	8700
328	Rousseau, Th., Landschaft mit Staffage	2550
329	„ „ Landschaft	1980
330	Ruß, Rob., Kirche in Eisenerz	800
331	Scabels, E., Bauernhof	1310
332	Scheffer v. Leonhardshof, Joh., Madonna	151
333	Schmitson, Teutwart, Remagnolen, Pferde tränkend	3900
334	„ „ a) Der Pflüger b) Der Egger	5950
335	„ „ Kühe im Wasser	1310
336	„ „ Ritt nach der Schwemme	760
337	„ „ a) Die Kuh des Armen b) Die Kuh des Reichen	6000
338	„ „ Italienische Weiber	1700
339	„ „ Schiffzug	1660
340	„ „ Tartarenpferde im Schnee	3000
341	„ „ Dürstende Kühe	11,150
342	„ „ Pferde-Schwemme	7650
343	„ „ Ochsenheerde	13,000
344	„ „ Stürzendes Ochsenfuhrwerk; Skizze	410
345	„ „ Desgl.; gr. Bild	7050
346	„ „ Die Steinbrüche v. Carrara	3010

Nr.	Gegenstand	Preis. Fl. ö. W.
347	Schmitson, Teutwart. Der Fischer	7050
348	„ „ Tartarenpferde	1290
349	„ „ Pferdetrieb durch einen Fluß	4000
350	„ „ Tartarenpferde im Schnee	8000
351	„ „ Der Ackersmann	805
352	„ „ Tartarenpferde im Schnee	3010
353	„ „ Tartarenpferde, Steppenhunde verfolgend	6000
354	„ „ Herr und Dame zu Pferde	430
355	„ „ Sportsman mit einer Dame	400
356	Schönn, Al., Orientalischer Markt	760
357	„ „ Gruppe am Brunnen, bei Scutari	365
358	Stevens, A., Dame in leichter Morgentoilette	5000
359	„ „ Die Erzählung am Fenster	9100
360	Straßgschwandtner, A., Ein Mistwagen	3160
361	Thoren, O. v., Kuh von Wölfen angefallen	700
362	Troyon, C., Landschaftsstudie	1600
363	„ „ An der Seine	2150
364	„ „ Weidende Kühe	1000
365	„ „ Ein Holzschlag	3000
366	„ „ Heerde mit Hirten	2000
367	„ „ Schafe	260
368	„ „ Heerde und Hirten	7820
369	„ „ Viehweide	1300
370	„ „ Pferde in einer Landschaft	635
371	„ „ Braungefleckte Kuh	1800
372	„ „ Bauernwelt	50
373	„ „ Gänse in einer Landschaft	2010
374	„ „ Drei gekoppelte Hunde	5700
375	„ „ Flußlandschaft	17 000
376	„ „ Landschaft an der See	1540
377	„ „ Große Heerde von Kühen und Schafen	15,250
378	Troyon, C., Eine Bäuerin treibt Kühe und Schafe	9300
379	„ „ Strandlandschaft mit Staffage	1410
380	„ „ Ein Weib, Hühner fütternd	5000
381	„ „ Ruhende Schafe an einem Weidenbaum	2740
382	Verlat, Fuchs mit seiner Beute	1500
383	Vernet, H., Der Papst am Grabe Raffael's	1610
384	Waldmüller, F. G., Gmunden mit dem Traunsee	1205
385	„ „ „ Ruine Klamm	146
386	„ „ „ Karolinensitz bei Ischl	710
387	„ „ „ Bei Ischl	250
388	„ „ „ Dorf Abern	502
389	„ „ „ Der Dachstein	830

(Fortsetzung folgt.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auktions- und Lagerkataloge.

C. G. Boerner (früher Rud. Weigel) in Leipzig. Auktion: 10. Juni. Zwei reiche Privat-Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen Clair-obscurs (120 Nummern) etc. Dabei Hauptblätter von Aldegrever, Beham, Berghem, Chodowiecki (568 Nummern), Cranach, Dürer, Glockenton, Mecken, Leyden, Ostade, Raimondi, Rembrandt, Schongauer, Waterloo, Zasinger, etc. etc. (2985 Nummern).

Berichtigungen.

Kunst-Chronik Nr. 16 vom 17. Mai S. 286, Sp. 2 Z. 14 v. o. ist zu lesen Sekretär (statt Vertreter) der Akademie. S. 290, Sp. 2 Z. 17 v. o. ist zu lesen ein und dreißig Blätter aus der Ramboux'schen Sammlung (nicht sechs).

Inserate.

Heft 9 der Zeitschrift nebst Nr. 18 der Kunst-Chronik erscheint am 14. Juni.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Ebner & Seubert in Stuttgart.

VII. Jahrgang.

Nr. 18.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

14. Juni

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Konkurrenz-Entwürfe zum Berliner Goethe-Denkmal.

I.

„Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp, zu tauchen in diesen Schlund?" sollte über der Eingangsthür zu der Ausstellung der Goethedenkmalsentwürfe in der Rotunde des alten Museums angeschrieben stehen. Leider durfte nicht einmal die verlockende Verheißung dazugesetzt werden, daß ein goldenes Kleinod auf dem tiefsten Grunde den glücklichen Finder lohne, (denn von den antiken Statuen, die betrübt und kopfschüttelnd in der Runde stehen, kann doch hier in diesem Sinne nicht geredet werden).

Es ist ein trauriges Schauspiel, das sich in dieser stolzen Arena abspielt, ein Wettrennen nicht mit Hindernissen, sondern mit Kleppern um einen Königspreis. Einen trostlosen und niederschlagenden Eindruck macht dieses furchtbare Fiasko unserer Bildhauerei, und das um so mehr, als die Wünsche und Erwartungen berechtigter Weise hochgespannt waren.

Wir wollen bei allen Versuchen zur Lösung monumentaler und nationaler Aufgaben das Wirken und Wehen des nationalen Geistes in unserer großen Zeit sehen.

Wir hoffen hier, mit dem ersten Schritte wenigstens uns endlich einmal der Abtragung einer Ehrenschuld zu nähern, die genau genommen zehn Jahre älter ist als die des Schillerdenkmals, aber wenigstens doch eben so lange wie diese anerkannt worden ist.

Wir wünschen dringend, an dem älteren der Dioskuren unserer Nationalliteratur das Unrecht zum Theil gesühnt zu finden, das wir an dem anderen durch ein mißlungenes Denkmal verübt haben.

Wir glauben, denselben Ernst und dieselbe Kraft der Gesinnung und des Vermögens, welche uns bei den Baumeistern in ihren Reichstagsentwürfen entgegentritt und uns Anerkennung, zum Theil Huldigungen abnöthigt, auch bei unsern Bildhauern verlangen und voraussetzen zu dürfen.

Haben wir mit alledem nicht recht? Und was tritt uns hier entgegen? Eine so traurige Unfähigkeit und Oberflächlichkeit, Kleinlichkeit und Armseligkeit, daß einem Menschen, dessen Wesen nicht schon ganz in schlechten Witzen aufgegangen ist, der noch etwas ernsten Fond in seinem Gemüthe hat, selbst der Humor vergeht. Die Konkurrenzentwürfe als Ganzes betrachtet sind zu elend, um darüber zu lachen. Nichts — auch gar nichts Ganzes, Fertiges, Schlagendes taucht aus der wässerigen, aber nicht glänzenden Fluth empor; nur Vereinzeltes erringt sich Beifall (sehr weniges lebhaften), und auch das ist fast durchaus klein, nicht nur der Form, sondern auch dem Sinne nach, und kann eben höchstens den Kleinkünsten zur Verwerthung empfohlen werden.

Nehmen wir nun mit diesem Triebsand die Goldwäsche vor; lohnend, wie gesagt, kann sie nicht ausfallen, aber sie ergiebt doch wohl so viel, daß man die Mühe nicht scheuen darf. Leider wird zunächst auch von einigen Allgemeinheiten nicht Umgang genommen werden können.

In Bezug auf die Bedingungen war die Konkurrenz so einfach wie möglich: die deutschen Bildhauer werden um Modelle zu einem Goethestandbilde am Saum des Thiergartens ersucht; die ganz beliebig zu behandelnde Bildnißstatue sollte 15 — 18 rheinl. Zoll Proportion haben. Für die Ausführung (die Hauptfigur soll Marmor sein) werden ca. 30,000 Thlr. als disponibel bezeichnet. Drei Preise à 40 Friedrichsdor waren zu er-

werden. Die Einsendung hatte bis zum 1. Mai zu geschehen.

Es haben der Aufforderung rechtzeitig 49 Künstler entsprochen. Einer von ihnen hat zwei Entwürfe geliefert; zwei andere haben die Statue selber doppelt angefertigt; einer hat die Büste lebensgroß mit eingesandt; zwei haben dem Modell des Ganzen Theile in größerem (programmmäßigem) Maßstabe hinzugefügt; eine größere Anzahl hat die Projekte mit Hülfe von Zeichnungen, die von Planskizzen bis zu landschaftlichen Ansichten aufsteigen, erläutert.

Der erste Grundunterschied, welcher in die Augen springt, wird durch die Stellung bedingt. Die Bewerber sind zwischen Stehen und Sitzen getheilt. Die Mehrzahl hat sich für die stehende Figur entschieden; für die sitzende treten dagegen fast nur sehr gewichtige Namen ein, so daß in optima forma Autorität gegen Majorität steht; und wahrlich könnte hier manch Einer zum Anhänger des berüchtigten geflügelten Wortes werden, das dem seligen Stahl verdankt wird. Es mag zugegeben werden, daß die nächste und einfachste plastische Darstellung der ganzen Figur in der stehenden Stellung geschieht, wie es ja wohl nicht zufällig ist, daß das lateinische Wort „statua“ wie das deutsche „Standbild“ an das „Stehen“ erinnert. Indessen kann doch damit nicht ein Universalrezept und ein unverbrüchliches Gesetz ausgesprochen sein. Die Stellung ist so charakteristisch wie die Haltung; und wie der Ausdruck einer gewissen Haltung besonders bezeichnend für ein Individuum sein kann und ist, so gilt auch von einer gewissen Stellung dasselbe. Das Reiterstandbild zeigt schon eine in viele Fällen sehr glückliche Abweichung von jener Norm, indem es den kriegerischen Charakter des Herrschers und Heerführers außerordentlich treffend hervorhebt. Warum sollte nicht unter Umständen auch das einfache Sitzen der Eigenart einer bestimmten Persönlichkeit besonders entsprechen? Es würde für Lessing nicht sonderlich geeignet sein: der streitbare Kämpe, der stets bereite Kritiker, der frisch in's Leben hineingreifende Mensch und Dichter, der wunderbar belesene, aber nie vom Staube der Bibliotheken vergraute Gelehrte kann kaum in irgend einer Stellung treffender vergegenwärtigt werden, als in der, die ihm Rauch am Friedrichsmonumente, Rietschel in seinem eigenen Monumente gegeben hat. Auch Schiller's Eigenthümlichkeit dürfte dem Charakter der sitzenden Statue widerstreben; die himmelan jubelnde Begeisterung des Dichters, der vorwärts strebende kühne Drang, die aktive — in seiner dramatischen Kraft gipfelnde — Denkungsart kommt unbedingt schwerer und ungenügender bei sitzender Stellung der Figur, die mehr dem in sich Beruhigten, Gesättigten entspricht, zu ihrem Rechte, als in der weitaus größerer Mannichfaltigkeit fähigen aufrechten Stellung.

Für Goethe dagegen scheint mir der Ausdruck der sitzenden Bildsäule ungemein angemessen. Wenn es von Einem ausgesagt werden kann, daß er königlich im Reiche der Schönheit thront, so ist es sicher Goethe. Niemand — vielleicht mit einziger Ausnahme Raffael's und Mozart's — hat so wie er nach bald ausgerungenem Streit die volle Befriedigung in sich und das schönste Gleichmaß aller Kräfte und Neigungen gewonnen, ohne sich von den Problemen neuer Kämpfe ferner mehr erregen und bewegen zu lassen. Niemand hat mit größerem Vergnügen bei der strengen Arbeit selbst in den trockensten Materien verweilt und ein offeneres reineres Genügen darin gefunden als Goethe. Die Grundstimmung seines Wesens ist episch; sein allumfassendes Genie ist für geistige Strömungen vorwiegend receptiv; es ist eine plastisch objektive Natur, mit Macht und Würde des Herrschers ausgestattet. Er tritt mit sicherem Selbstgefühl auf und wiegt sich behaglich im bewußten Vollbesitz und Genuß seiner Stellung. Ja das Schaffen selbst dient ihm zur Wahrung seiner Objektivität: gesammelt, geläutert, zum kunstvollen Ganzen gestaltet wirft er die wirren und verwirrenden Eindrücke wieder aus seinem Wesen hinaus, immer ein klarer Beobachter und bewußter Genießer seiner Erlebnisse und Empfindungen, nie beherrscht von ihnen, sie stets beherrschend. Ein sicheres, ungezwungenes, würdevolles Sitzen und Thronen scheint nun dieser Eigenthümlichkeit ausgesucht gut zu entsprechen. Natürlich ist das nicht etwa so zu verstehen, als wenn die Aufgabe einer monumentalen Darstellung Goethe's nicht auch durch eine stehende Figur vollständig befriedigend gelöst werden könnte; nur die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, daß ihm vor sehr vielen Anderen auch mit einer sitzenden Statue nahe zu kommen und gerecht zu werden ist, scheint nur durch diese Erwägung dargethan. Daran vollends, daß schließlich jede gute sitzende Statue ganz unzweifelhaft besser und erwünschter ist, als jede nicht gute stehende, ist hier nicht gedacht worden. Auch mit sehr guten stehenden Bildsäulen können gerade bei diesem Großmeister unserer Dichtung meines Erachtens sitzende mit Vortheil um die Palme ringen.

Die zweite wesentliche Theilung, welche durch die eingelieferten Entwürfe geht, ist hergenommen von dem Vorbilde, dem die Künstler mit ihren Porträts gefolgt sind, d. h. insbesondere von dem Alter, in welchem sie Goethe dargestellt haben. Hierüber — meint man gewöhnlich — ist noch schwieriger als über die Stellung der Figur, wenn nicht unmöglich zu einer principiellen Auffindung und Feststellung des Besten und Gerathensten zu kommen. Mir will das nicht scheinen. Ich denke nämlich so: Goethe hat wie Friedrich der Große das Unglück gehabt, im Bildniß erst und nur als alter Mann populär geworden zu sein. Goethe und die Rauch'sche Büste vom Jahre 1820 (als der Dichter also 71 Jahre alt war) sind beinahe identische Vorstellungen geworden,

und daran wird durch das Bekanntwerden der etwas naturalistischeren, aber auch sehr viel weniger geistvollen gleichzeitigen Tieck'schen Büste (die von 1801 hat als in hohem Grade abhängig von Trippel wenig selbständigen Werth) zum Besten der Sache sicher nichts geändert. Aus der früheren Zeit fehlt es auf's Auffälligste an klassischen Beurkundungen über Goethe's äußere Erscheinung von Künstlerhand, und die schnell beliebt gewordene Trippel'sche Büste, von der Goethe, als sie gemacht wurde, aus Rom unterm 12. September 1787 schrieb: „Ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt", — half, als sie vor drei Jahren durch Abgüsse verbreitet wurde, einem wirklichen Bedürfniß ab und brachte nun erst einen Eindruck hervor, dessen Tiefe, Kraft und Nachhaltigkeit wir bei dieser Konkurrenz staunend gewahr werden: Trippel hat gesiegt, und wie mir scheint, mit vollständigstem Rechte.

Was geht uns, wenn wir dem Dichter Goethe ein Denkmal setzen wollen, der alte Herr Geheimrath an? Ich weiß sehr wohl, daß ein gewisser literarischer Hautgoût den letzteren vorzugsweise in Affektion und Kommission genommen hat; aber das ist doch eine rein pathologische Anschauung. Man nehme einmal das chronologische Verzeichniß von Goethe's Werken zur Hand und beantworte sich nach dieser Urkunde vorurtheilsfrei die Frage: ob Goethe durch irgend etwas von dem, was er nach Schiller's Tode (1805) geschrieben hat, als Dichter und für die Nation etwas im geringsten wesentlich Anderes geworden ist, als er durch seine Thätigkeit bis zu jenem Zeitpunkte bereits geworden war. Es kann bei der Antwort hierauf natürlich nicht in's Gewicht fallen, daß einige größere und eine beträchtliche Anzahl kleinerer Werke wenigstens ihrer Ausführung, zum Theil auch ihrem Plane nach in die spätere Periode fallen, Werke, die wir, nachdem wir sie kennen gelernt, um keinen Preis missen möchten. Wäre aber der westöstliche Divan wirklich ungeschrieben geblieben, so hätte freilich Herr Dr. Herman Grimm eine seiner welterschütternden Entdeckungen nicht machen können, und ein Hochgenuß aus einer großen Anzahl köstlicher Gedichte wäre uns vorenthalten; aber der gewaltige Dichter Goethe entbehrte keines wesentlichen Stückes seiner Individualität, er wird durch das Werk in seiner Erscheinung etwas völliger, dicker, aber er wird nicht größer dadurch. Ebenso mit allem Uebrigen.

Der Rauch'sche idealisirte Goethe vom Jahre 1820 ist ein herrlicher Greis, aber der ungetrübte Eindruck hält sich nur in der Büste. Die köstliche Rauch'sche Statuette, die als solche und als ein Zeugniß aus der Goethe'schen Spätzeit unschätzbar ist, kann an der Klippe des absoluten Philisteriums nicht vorbei; und damit hat sie auch vollkommen recht. Ein Goethe kann zwar unter keinen Umständen und in keinem Alter solch ein ekelhafter und langweiliger Philister werden, wie derjenige, der Zeitlebens nie etwas anderes gewesen; aber Philister war er geworden, pedantisch steif und unbeweglich, mit der gewohnheitsmäßigen Gönnermiene, jeder eigenen Beschäftigung mit ungeheurer Wichtigthuerei hingegeben, auf Kleinigkeiten erstaunlichen Werth legend.

Warum aber in aller Welt sollen wir uns, wo wir — wenn nicht unsern größten (dieses Urtheil halte ich für abgeschmackt), so doch sicher — einen unserer beiden größten Dichter im Denkmal vor unsere leiblichen Augen hinstellen wollen, den Mann vorführen lassen, der das mit Begeisterung Bewunderte gar nicht gemacht hat, den Mann, der der Zeit seinen Tribut abträgt, an Stelle des Unsterblichen? Den Mann, der die nationale Erhebung der Freiheitskriege theilnahmlos, ja widerwillig an sich vorbeirauschen ließ, an Stelle des nationalen Heros? Der Goethe, den gewisse Laute nachahmen, „wie er räuspert und wie er spuckt", das ist der Goethe in dem langen Rock der Rauch'schen Statuette. Laßt die doch ruhig ihren Kultus bei sich zu Hause treiben! Der Goethe, der stolz von sich sagen durfte: „Hätt' ich mir nicht selber ein Denkmal gesetzt, das Denkmal, wo käm' es denn her?" — der Goethe, der im vollen Bewußtsein seiner Größe und seiner Würde ein Denkmal als schuldigen Tribut seines Volkes eintreiben kann, das ist der Goethe, der in rascher Folge epochemachende und ewige Werke geschaffen hat und ganz in dieser Thätigkeit aufgeht, der Goethe vor und bis 1805, nicht der sich fortschreitend überlebende, der durch ein Vierteljahrhundert noch eine spärliche Nachlese hält, ohne zu einer originalen, bahnbrechenden Thätigkeit mehr zu gelangen.

Es würde mich gar nicht befremden, wenn über diese bündige Auseinandersetzung Zetergeschrei von gewissen Seiten erhoben werden sollte; das kann mich aber wenig kümmern und noch weniger beirren. Ich weiß vorher, daß sachlich nichts dagegen eingewendet werden wird, weil das eben nicht möglich ist; und für die Dogmatik des blinden Kultus habe ich überhaupt kein Organ, also auch keines der Furcht ihren Fluchparagraphen gegenüber. Der Goethe, der 1765 bis 1805 dichtete, ist mehr als groß genug, um auf den Zuwachs späterer Jahre zu verzichten; er ist der große Dichter von A bis Z, und den soll man uns zeigen. Ist der seiner äußeren Erscheinung nach nicht bekannt, um so schlimmer; dann stellt ihn recht mitten in's Leben hinein, damit die Leute ihn kennen lernen.

Es ist gewiß merkwürdig glücklich, wie ausgesucht passend dem Bedürfniß die Trippel'sche Büste entgegenkommt, denn innerhalb jener Zeit der Goethe'schen Produktivität bezeichnet der Aufenthalt in Italien den Höhepunkt; hier werden die Hauptwerke abgeschlossen, bearbeitet, konzipirt, diese kurze Spanne Zeit der italienischen Reise beleuchtet und verklärt rückwärts und vorwärts seine ganze Schaffenszeit; es ist der Gipfelpunkt seines Daseins. Die

Büste selbst aber zeigt eine glückliche und höchst angemessene Idealisirung. Goethe's bekannter oben angeführter Ausspruch läßt die Ansicht durchklingen, daß ihn in diesem Bildniß geschmeichelt sei; aber schlagend und treffend ist es, daß er sein Urtheil in die Form einer Bestätigung dieses Porträts für die Nachwelt kleidet. In der That kann diese nichts mehr in ihrem Interesse Liegendes thun, als sich dieses Typus zu bemächtigen; denn wenn die Kenntniß der körperlichen Erscheinung unserer großen Männer irgend welchen Werth für uns hat, so kann dieser nicht in der Bekanntschaft mit ihren Falten und Runzeln, ihren Warzen und Muttermälern beruhen, sondern in der Anschauung ihres Aeußeren als der von ihrem Geiste durchleuchteten und durchwebten Leiblichkeit. Nicht der kleinkrämerische Biograph, sondern der Literarhistoriker schildert uns den Dichter; und nicht der plumpe Naturalist, sondern der selber geistvolle und vom Geiste ergriffene idealisirende Künstler stellt ihn uns im Bilde dar. Daß Trippel's Büste ähnlich ist, können wir kontrolliren; um den göttlichen Funken, der sie beseelt, können wir sie nur einfach bewundern, verehren und — annehmen.

Eine dritte Theilung läßt sich nach der Tracht durchführen, aber eigentlich doch keine strenge. Denn die meisten Künstler haben sich weder für ganz ideale, noch für ganz realistische Bekleidung entscheiden können. Einer hat sich freilich bis zu einem halbnackten Heros verstiegen, auf der anderen Seite stehen einzelne pure Modepuppen, aber auf keiner Seite hält sich das reine Prinzip von der absoluten Lächerlichkeit frei. Bei weitem die meisten Künstler haben die unabweisbare Nothwendigkeit begriffen, Goethe in der Tracht seiner Zeit darzustellen (die sie übrigens zum Theil sehr mangelhaft kennen); aber sie haben zugleich das Bedürfniß gefühlt, sich durch irgend eine ideale Zuthat über die Mißlichkeiten derselben hinwegzuhelfen.

Es scheint wohl, daß sie hierbei eine richtige Empfindung geleitet hat. Lessing trug das unverbrüchliche Kostüm einer ganzen Epoche; diese und jenes waren — man mag an ihnen auszusetzen haben, was man will, — geschmackvoll und fein, normal entwickelt und einheitlich durchgebildet: es gab eine Tracht, und diese ist uns als bürgerliche Existenz geläufig und selbst sympathisch. Rietschel konnte sich vollständig auf deren Wirkung verlassen. Goethe fiel in eine Umwälzungsepoche hinein. Sein glänzendes Debut in Weimar machte er im Wertherkostüm, das nichts weniger als allgemein, sondern oppositionelles Abzeichen der unruhigen Jugend war, und das man jetzt kaum beschreiben kann, ohne Lachen zu erregen. Nachher folgt auf diese unhistorische und unorganische Kostümbildung eine Fluth von wechselnden Moden, eine immer thörichter und geschmackloser und zusammengestümperter als die andere, — es waren eben Moden, die Tracht war todt — bis die unruhige Bewegung in den Sandhasen desjenigen Kostüms einlief, das uns die Rauch'sche Statuette vergegenwärtigt, das Ideal des zuverlässigsten Philisterthums, bei dem Ruhe nicht nur die erste Bürgerpflicht, sondern auch das erste Bürgerbedürfniß ist. Wie ist es möglich, aus diesem Wust von Erscheinungsformen, die im Laufe etwa eines halben Jahrhunderts vorüberfliehen, eine herauszugreifen, die — wie das Rococo-Kostüm für Lessing und seine Zeit — für Goethe und seine Zeit charakteristisch und für uns sympathisch wäre. Es ist ein trostloses Gewirre, und unter dem Gesichtspunkte der künstlerischen Wirkung, ja nur Möglichkeit noch trostloser als an und für sich.

Was bleibt dem verständigen Künstler Anderes übrig, als sich ein allgemeines, ungefähres Zeitkostüm zusammenzustellen und für dasselbe die sonst entfallende künstlerische Wirkung durch ein Draperiestück zu suchen? Daß dieß aber doch schließlich nur der seiner Zeit als stereotype Phrase mit Recht in tiefen Mißkredit verfallene Mantel sein kann, liegt auf der Hand. Ich sehe keinen Ausweg — aber auch kein Unglück dabei. Ich kann den Mantel, ein so oder so allzeit vorhanden gewesenes Oberkleid, an und für sich nicht so verbrecherisch finden, sondern nur dessen geistlose Benutzung; er erscheint mir als Abschluß, insbesondere künstlerischer Abschluß eines durchgebildeten Kostüms recht brauchbar und schön, als Ausrede, um sich der ernsten Nachfrage nach dem Kostüm zu entziehen, ist er freilich so erbärmlich, wie jedes Auskunftsmittel, welches von der Unfähigkeit gesucht wird.

Mit dem Mantel verhält sich's genau wie mit den Historienbildern. Die zahlreichen großen, stets mit andächtigem Staunen begrüßten „Schinken" mit den langen Beschreibungen und Erklärungen im Katalog sind aus der Mode gekommen, und Geschichte malen wir nun erst recht, groß und klein, aber nicht blos um des „großen Stils" willen. Die Mantelphrase wollen wir uns auch ferner vom Leibe halten; aber das künstlerische Motiv des Mantels mögen sich die Künstler ja nicht verkümmern und verdächtigen lassen. Nur bleiben sie beim Motiv und hüten sie sich vor der Phrase! **B. M.**

Nekrologe.

Dr. Lucanus in Halberstadt, als Kunstschriftsteller durch seine Monographie über den Dom seiner Vaterstadt bekannt, einer der eifrigsten Förderer des Kunstvereinswesens in Norddeutschland, ist am 23. Mai hochbetagt gestorben.

Preisbewerbungen.

Das Preisgericht für die Entwürfe zum deutschen Parlamentshaus in Berlin hat den Hauptpreis dem Baumeister L. Bohnstedt in Gotha zuerkannt, die vier Nebenpreise erhielten Ende & Böckmann und Kaiser & v. Großheim, beide in Berlin, Mylius & Bluntschli in Frankfurt a. M. und Gilbert & John Scott in London.

Für das zu Ehren des 14. Armeekorps in Freiburg zu errichtende Siegesdenkmal waren zur Preisbewerbung im Ganzen 20 Modelle eingegangen. Das am 28. Mai zusammengetretene Preisgericht (Professor Dr. Hänel in Dresden, Professor Lübke in Stuttgart, Professor Magnus in Berlin,

Hofmaler Pecht in München und Professor G. Semper in Wien) hat den ersten Preis dem Entwurfe mit dem Motto „Feststehen" zuerkannt und ihn zur Ausführung bestimmt. Der Künstler ist Bildhauer Moest von Karlsruhe. Den zweiten Preis erhielt das Motto: „In Treue fest", Professor Zumbusch in München, den dritten Preis Begas in Berlin. Dem uns schon vor Monaten bekannt gewordenen Modelle Moest's hatten wir das beste Prognostikon stellen zu sollen geglaubt. Es erfüllt vollkommen die Aufgabe eines volksthümlichen Denkmals, auch ohne Commentar verstanden zu werden, und ist eine sehr glückliche Verbindung des Allegorischen und Realen mit seinen lebensvollen Kriegerfiguren, den reichen Kriegstrophäen, der Darstellung entscheidender Momente aus der dreitägigen Schlacht, der plastisch hervortretenden Büste des Generals v. Werder, und dann nach schöner, harmonischer, realer Grundlage die ideale Krönung durch die kolossale geflügelte Siegesgöttin, in der erhobenen Rechten den Lorbeerkranz, in der Linken die Errungenschaft des Sieges, die Friedenspalme. —

Personalnachrichten.

Hr. von Dachröden, so lasen wir in der „Leipziger Zeitung", soll einen Ruf als Leiter der Düsseldorfer Akademie erhalten haben. Die Nachricht ist jedenfalls mit Vorsicht aufzunehmen; denn sie reimt sich schlecht mit der günstigen Veränderung, welche ganz kürzlich erst im Kunstdepartement des preußischen Unterrichtsministeriums vor sich gegangen ist. Dieser Veränderung liegt doch offenbar die Absicht zu Grunde, die Leitung der Kunstinstitute den Händen Sachkundiger anzuvertrauen. Und ein solcher ist Hr. v. Dachröden unseres Wissens nicht. Man wird doch nicht etwa verlangen, daß auch aus der Direktion einer Kunstakademie noch eine Hofcharge werde oder vielmehr wieder werde. Denn damit sänken wir einfach in's vorige Jahrhundert zurück.

Direktor v. Eitelberger wurde als Beirath im Departement der Kunstangelegenheiten in das österreichische Ministerium für Cultus und Unterricht berufen.

Professor G. F. Thaulow in Kiel, der Gründer der berühmten, unlängst in Photographien publicirten Sammlung deutscher Holzschnitzwerke, erhielt am 21. Mai d. J., dem Tage seiner silbernen Hochzeit, vom Direktorium des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins ein Diplom, in welchem dem Besitzer jenes „Schatzhauses vaterländischer Holzschnitzkunst, das seinem Gründer und dem Lande zu Ehren ohne Gleichen dasteht", die Glückwünsche der Vereinsgenossen dargebracht werden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die deutsche Kunst auf der Wiener Weltausstellung. Der preußische Kultusminister erließ folgenden Aufruf: „Die im nächsten Jahre in Wien stattfindende Weltausstellung bietet eine neue willkommene Gelegenheit, die Erzeugnisse der deutschen Kunst aus den letzten zehn Jahren in einem Gesammtbilde zur Anschauung zu bringen. Daß dies in umfassender und würdiger Weise geschehe, ist von höchster Wichtigkeit wie für das deutsche Kunstleben überhaupt, so für jeden einzelnen Künstler, bedarf aber auch der Theilnahme und Mitwirkung Aller, die als Künstler oder Besitzer von Kunstwerken hiezu beizutragen im Stande sind. Es gilt, durch Vereinigung bedeutsamer Werke womöglich aller hervorragenden Meister zu zeigen, was die deutsche Kunst vermag; es gilt, ein Bild des künstlerischen Schaffens an den zahlreichen Stätten unseres Vaterlandes zu geben, die sich eines regen und blühenden Kunstlebens erfreuen. Ich richte daher an alle Künstler und Kunstfreunde Preußens die dringende Aufforderung, die Ausstellung in recht reichem Maße zu beschicken. Mögen insbesondere die Eigenthümer von Privatsammlungen das Opfer nicht scheuen, sich für die Dauer der Ausstellung eines liebgewordenen Besitzes zu entäußern. Nur durch ihre Betheiligung wird es möglich werden, das Beste von dem, was in Deutschland in den letzten Jahren geschaffen, in Wien zu vereinigen. Die Anmeldung auszustellender Kunstwerke ist schleunigst bei einer der preußischen Kunst-Akademien zu bewirken, von denen auch die erforderlichen Anmeldungs-Formulare zu beziehen sind. Berlin, den 23. Mai 1872. Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten: Falk."

B. **Düsseldorf.** Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen wurde am 19. Mai eröffnet. Sie konnte dieses Mal nicht, wie sonst, in den Räumen der durch den Brand beschädigten Akademie abgehalten werden und befindet sich daher in den Sälen des Schlosses „Jägerhof", welches auf Verwendung des früher dort residirenden Fürsten zu Hohenzollern vom Könige bereitwillig dafür zur Verfügung gestellt wurde. Der Katalog weist 233 Oelgemälde, 8 Zeichnungen und Aquarelle, 5 plastische Werke und 2 Stiche (von Dinger und Vogel) auf. Doch befindet sich unter dieser großen Zahl von Kunstwerken nur wenig wirklich Hervorragendes. Genre- und Landschaftsbilder überwiegen an Zahl, wie immer; merkwürdiger Weise aber bietet dieses Mal die Historienmalerei, die sonst hier so wenig Pflege findet, das Beste und Interessanteste: nämlich die beiden großen Darstellungen der „Hermannschlacht" für den Crefelder Rathhaussaal von Peter Janssen und desselben Künstlers Karton „Die Gründung Riga's durch die Bremer" für die Börse in Bremen. Wir haben bereits früher die Verdienste dieser Werke anerkennend hervorgehoben und freuen uns, dieselben jetzt allgemein gewürdigt zu sehen. Auch die „Trauung Luther's" von Professor Thumann in Weimar, für die Verbindung für historische Kunst gemalt, zeichnet sich durch würdige Auffassung, schöne ernste Farbe und treffliche Stimmung aus. Ein phantastisches Werk hat Cajetan Schweitzer aus München eingesandt, „Christliche Märtyrer" betitelt, dem wir den originellen „Bacchuszug" von M. v. Beckerath anreihen. J. Nießen in Köln ist durch die Zeichnungen der vier Evangelisten charakteristisch vertreten, und von den hiesigen Historienmalern begegnen wir Lauenstein, Schick, Carl Clasen, Sinkel und Professor Mücke mit religiösen Bildern, welchen sich ein Bild aus der dänischen Geschichte, von dem längst gestorbenen Benzon im Jahre 1843 gemalt, zugesellt. Von den Schlachtenmalern haben nur Northen, Sell, Gillissen und Volkers ausgestellt, die aber von C. Schlesinger übertroffen werden, welcher eine „Ulanen-Vedette" in stimmungsvoller Schneelandschaft einschickte. Von den Genre- und Landschaftsbildern sind uns die meisten durch ihr früheres Erscheinen auf den permanenten Ausstellungen bereits bekannt, und da wenig neue charakteristische Merkmale für einen Fort- oder Rückschritt unserer Künstler darin zu Tage treten, so können wir auf eine nähere Besprechung derselben verzichten. Von den plastischen Werken ist das Medaillonporträt in weißem Marmor von Professor Wittig rühmend hervorzuheben. Doch verdient auch ein schöner Entwurf zu einem Brunnen für die Stadt Düsseldorf von C. Hilgers Beachtung; wir können nur wünschen, denselben möglichst bald ausgeführt zu sehen.

Leihausstellung in Basel. Der jüngst erschienene Katalog der Ausstellung von Gemälden alter und neuer Meister aus Privatbesitz, welche in Basel vom 26. Mai bis 23. Juni stattfindet, weist 562 Nummern auf. Von allen Meistern sind die Niederländer in überwiegender Mehrzahl vertreten, doch auch Italiener, Spanier und Franzosen stellten ein stattliches Kontingent, die altdeutsche Schule ist nicht sonderlich glänzend und nur durch wenige Nummern vertreten.

Vermischte Nachrichten.

Für das Denkmal Friedrich's des Großen in Marienburg wurde der Platz vor dem großen Schloßportal ausgewählt. Dort, an der Straße von der Eisenbahn zum Hotel zum Hochmeister, an einer von Linden umrahmten Stelle soll das Monument errichtet werden. Die Berliner Bildhauer Siemering, Sußmann-Hellborn und Wolff arbeiten bereits an Modellen für das Standbild, welche bis zum 1. Juli zur Ausstellung gelangen sollten. Die Entscheidung wird unter Zuziehung der Professoren Drake und Lucae von drei Mitgliedern des Centralcomitee's erfolgen. Das Piedestal der Statue soll mit den Figuren der Hochmeister Hermann v. Salza, Feuchtwangen, Winrich v. Kniprode und Albrecht von Brandenburg geziert werden, denen zur Seite Dombardt und Brenckendorf stehen werden. Die feierliche Grundsteinlegung soll am 13. September in Gegenwart des Kaisers Wilhelm vor sich gehen.

μ. ϑ. **P. Kaeser's Kunsthandlung in Wien** hat das enge, lichtarme Lokal in der inneren Stadt verlassen und auf dem Kärntner-Ring No. 2 große, luftige, geschmackvoll hergerichtete Räumlichkeiten bezogen, vor deren Schaufenstern die

Vorübergehenden einmal guten Grund haben, sich zahlreich anzusammeln. In solchen Räumen kann auch der gewählte Kupferstichverlag V. Kaeser's zur Geltung kommen, dem sich unaufhörlich Perle auf Perle anreiht. Wer für die höheren Kunstinteressen Sinn und Auge hat, muß den Bestrebungen dieser Firma mit größter Theilnahme folgen. Seit Artaria und Fontaine in Mannheim hat kein deutscher Verleger in gleichem Maßstabe und mit so viel Verständniß den Kupferstich kultivirt. Und dazu gehört heutzutage in der Zeit der Licht- und Maschinendrucker einiger Muth! Doch zweifeln wir gar nicht, daß auch in der Gegenwart das Gute und Dauerhafte in der Kunst noch eine genügende Zahl von Anhängern hat, um der neubegründeten Kupferdruckerei V. Kaeser's mit ihren Arbeiten von [illegible], Dannhauser, Defregger, Führich, Gauermann, Knaus, [illegible], Makart, Murillo, v. Ramberg, Vautier und Anderen eine glänzende Zukunft zu sichern.

Aus Weimar, d. 16. Mai wird uns geschrieben: Von Theodor Hagen, Professor an der hiesigen Kunstschule, waren hier einige Tage hindurch zwei Landschaften ausgestellt, auf die wir die Kunstfreunde aufmerksam zu machen nicht unterlassen dürfen. Die eine stellt das Kanderthal in der Schweiz dar, das andere ein Dorf im Frühling. Was diese Bilder, wie überhaupt die Werke des noch jugendlichen Künstlers, auszeichnet, das ist eine Energie und tiefe Sattigkeit der Farbe, die nie aufhört, wahr zu sein, eine Fülle von interessantem und lebendigem, fast stereoskopisch wirkendem Detail, die sich mit bewunderungswürdiger Breite der Darstellung verbindet, und eine liebevolle Sorgfalt in der Durchbildung, die den großen harmonischen Wurf in keiner Weise beeinträchtigt. Hagen hat alles Konventionelle und Schablonenhafte der Technik und der Komposition durchaus überwunden: er verschmäht es, die Gründe des Bildes durch die bekannten starken Gegensätze in der Untermalung von einander zu lösen: der vorderste Grund ist mit dem nächsten durch eine ganz unmerkliche und kontinuirliche Abtönung, wie in der Natur, verbunden, so daß das Auge nirgends durch einen starken und willkürlichen Gegensatz getroffen wird; aber dennoch oder vielleicht deßhalb ist seinen Landschaften eine Perspektive eigen, die geradezu wunderbar ist. Hagen ist durchaus Realist; aber so sehr er es ist, so versäumt er doch keineswegs seinen Werken die Idealitäten mitzutheilen, die den Reiz des Wirklichen und Lebendigen erhöhen müssen und ohne welche nun einmal kein Kunstwerk denkbar ist, jene Idealitäten, welche in der Wahl des Stoffes, des Standpunktes und des interessanten Momentes, in der Harmonie der Farben, in der Koncentration der Licht- und Schattenmassen, in der wohlgefälligen Gegenstellung kalter und warmer Tinten bestehen. Aber nirgends tritt die Absicht vor; überall verbinden sie sich mit der Wahrheit der Dinge, überall sind die Gegensätze harmonisch ausgeglichen. Man muß diese Werke schon sehr sorgfältig studiren, um die verdeckte künstlerische Absicht durch Analyse herauszustellen; denn nirgends arbeitet der Künstler auf den Effekt. Die beiden zuletzt ausgestellten Werke Hagen's haben ihren besonderen Reiz und eine gewisse Gleichartigkeit (bei übrigens vollkommener Verschiedenheit) in der Art des Beleuchtens. Hier wie dort befindet sich das Licht, und ein eigenthümlich warmes, strahlendes und brütendes Licht, in der Mitte, umgeben von einem Kreise von Schatten. Auf dem Frühlingsbilde ist es umschlossen von einem durch [illegible] Weiden und [illegible] Bache, der sich im Vordergrunde ausbreitet, durch einige dunkel gehaltene Partien rechts und eine [illegible] Luft, die der Künstler nach einer ersten Ausstellung sogar ein wenig geschwärzt hat, was nicht vortheilhaft ist. Es weicht sich mit dem Schatten auf dem frischen lichten Grün des [illegible], legt sich breit über einen gelblichen Weg und sammelt sich zu seiner höchsten Kraft auf der weißen Wand eines Hauses, deren Farbe durch den Blüthenschnee der Bäume mit dem übrigen Bilde verbunden ist. Auf der Alpenlandschaft ist die dunkle Umrahmung des Lichtes im Vordergrunde und links durch tiefe Wolkenschatten, oben durch [illegible] Wetterwolken (die wohl ein wenig zu dicht gemacht sind [illegible]), dann rechts durch eine ungemein wahr dargestellte Felswand, vor welcher ein Stück von einem Regenbogen sichtbar wird. Man möchte von der Theorie aus die malerische Wiedergabe dieses luftigen Phänomens für ein unerlaubtes Wagniß halten; aber wie es hier durchsichtig vor dem Gebirge steht, dessen Formen hindurchscheinen, wie es hier nicht als die Hauptsache, sondern nur als die nothwendige Charakteristik des Momentes gegeben ist, ist jede Schwierigkeit vollkommen überwunden und die Sache rechtfertigt sich durch sich selbst. In das so eingefaßte Licht der Mitte legt sich der ungemein klare Schlagschatten der rechten Thalwand, und so ist es zum Theil in eine obere und in eine untere Partie getrennt. In der oberen koncentrirt es sich, gehoben durch die darunter liegende dunkle Schattenmasse, auf einer Lage von eisigem Schnee, die ihren Reflex gegen den Fels über sich wirft; in der unteren sammelt es sich, verstärkt durch die benachbarte Regenluft, auf den Wänden einiger Bauernhäuser, die der blendenden Beleuchtung des Schneefeldes das Gegengewicht halten. Der Moment, wie die Sonne warm durch die Wolken bricht und über das duftige, erfrischte, noch vom Regen erglänzende Terrain, über eine Fülle eben erzeugter kleiner Gießbäche hinstrahlt, ist mit außerordentlicher Wahrheit wiedergegeben. Wir zweifeln nicht daran, daß diese Bilder, besonders die Alpenlandschaft, großes Aufsehen erregen werden.

Bei der Begräbnißfeier Schnorr's, welche am 27. Mai unter Betheiligung der Kunstbehörden, auswärtiger Deputationen, zahlreicher Künstler und Freunde des Verewigten in Dresden stattfand, hielt Direktor H. Hettner im Namen der Dresdener Akademie die Leichenrede, welcher wir folgende Stellen entnehmen: „Die Feierlichkeit der Bestattung und die große Zahl derer, die gekommen sind, dem Altmeister diese letzte Ehre zu erweisen, bezeugt laut und unzweideutig, wie tief und innig wir uns bewußt sind, welch einen seltenen Mann wir in dem geliebten Todten verlieren.

„Wohl ist es uns ein Trost, uns sagen zu dürfen, daß er sein schönes und reiches Leben voll und ganz ausgelebt hat, daß er der deutschen Kunst erst entrissen wurde, als die letzten Tage seines hohen Greisenalters seine sonst so unverwüstliche Geistesfrische und nie rastende Thatkraft zu trüben und zu erlahmen begannen; aber wir sind doch nicht minder tief bewegt, denn wir wissen und fühlen in edlem und reinem Schmerz, daß wir in diesem großen Todten nicht blos einen der edelsten und reinsten Menschen, nicht blos einen der höchsten Meister deutscher Kunst, einen der Besten unseres großen Zeitalters begraben, sondern denjenigen, der in innigster Strebens- und Schaffensgemeinschaft mit seinen großen Kunstgenossen Cornelius und Overbeck der jahrhundertelang verkommenen deutschen Kunst ganz neue Wege und Ziele gezeigt, eine ganz neue, in ihren Leistungen und Wirkungen unvertilgbare Kunstepoche gegründet hat.

„Das ist der höchste Ruhm, den sich der Mensch erringen kann, wenn die Geschichte seines Lebens, weit über die Einzelschranken hinausgreifend, zugleich die Geschichte einer ganzen Zeitströmung, die Geschichte einer epochemachenden Richtung ist, wenn innerhalb seines Gebietes keine große That, kein großes Ereigniß genannt werden kann, mit welchem nicht sein Name in der einen oder in der andern Weise fest und untrennbar verknüpft ist. Und dieser höchste geschichtliche Ruhm gehört Schnorr. Wo immer von jener Epoche des deutschen Kunstlebens die Rede ist, welche wir in gerechter Würdigung ihrer Bedeutung das Wiederaufleben der deutschen Kunst zu nennen gewohnt sind, da ehren und feiern wir sein Angedenken.

„Es ist ein großes vielgestaltiges Entwicklungsleben, das sich in Schnorr's langer thatenreicher Künstlerlaufbahn vor Augen stellt. Wie lieblich und anmuthig sind seine frommen Jugendbilder, wie so ganz durchhaucht von dem frischen Frühlingshauch des neuen deutschen Kunstgeistes, wie so innig und schlicht und klar in ihrer schönheitsvollen Künstlerandacht! Noch schüchtern und unbefangen in Empfindung, und doch wie unwiderstehlich herzgewinnend durch ihre innere Wahrhaftigkeit, die fern ist von aller sentimentalen Ascetik, an welcher so viele Bilder seiner nächsten Mitstrebenden kränkeln! Und wie trat er, der in Rom alle großen Anregungen der Antike und der südlichen Landschafts- und Menschenwelt, alle großen Anregungen des vertrauten Verkehrs mit Niebuhr und Bunsen und Cornelius in jugendlich hingebender und doch selbstschöpferischer Begeisterung in sich aufnahm, mit jedem Tage mehr und mehr heraus aus der Enge und Befangenheit seiner ersten romantischen Anfänge! Wie sinnig und groß weiß er in dem großen Frescocyklus der Villa Massimi die anmuthsvolle Heiterkeit der Ariost'schen Dichtung zu monumentaler und doch heiterer Hoheit zu verklären! Wie wunderbar schönheitsvoll und lebenswarm erfaßt er die antike Idylle der Homerischen Nausikaa, die Götterfülle der Homerischen Hymnen! Wie groß gesehen und wie plastisch ausgeführt sind

die großen Landschaftszeichnungen aus dem Sabiner- und Albaner Gebirge, an Hoheit des Stils und an Poesie der Empfindung seine Vorgänger Koch und Reinhart weit überragend! Und wenn wir seine großen Schöpfungen in München betrachten, die Nibelungensäle und die Fresken aus der deutschen Kaisergeschichte, in welch mächtiger Glanzfülle zeigt sich da, namentlich in den Cartons, deren malerische Ausführung leider oft Schülerhänden anvertraut werden mußte, daß es die große Empfindungs- und Formenwelt Rafael's und Michel Angelo's ist, von welcher Schnorr's hohe und reine Künstlerseele getragen wird, wie weiß er die schärfste Naturwahrheit, die kühnsten Wagnisse charakteristischen Seelenausdrucks, das volle Hineingehen in die lebendigste Bewegtheit heldenkräftiger Körpererscheinung so fest und unbeirrt sicher zu verbinden mit der unverbrüchlichen Hoheit des großen historischen Stils, mit der unverbrüchlichen Klarheit und Uebersichtlichkeit streng monumentaler Compositionsweise! Lediglich Schnorr's und Cornelius' Verdienst ist es, daß auch alle andern Völker, soweit sie überhaupt ernster historischer Kunst zustreben, der Münchener Schule den Preis unbedingtester vorbildlicher Ueberlegenheit zuerkennen. Wo aber finde ich Worte, von Schnorr's letztem Werk, von seiner Bilderbibel, würdig zu sprechen? Ich erinnere nur an das, was er in seiner herrlichen Vorrede selbst sagt, daß es ihn drängte, nachdem er Königshäuser und Villen geschmückt hatte, auch Antheil zu nehmen an der Arbeit der Erziehung der Jugend und des Volkes. Schnorr's Bilderbibel ist ein allgemein verbreitetes, ein wahres und echtes Volksbuch, ein köstliches Besitzthum der gesammten Nation geworden. Es ist das Ewige und Unwandelbare in der Sprache ewiger und unwandelbarer Kunstschönheit.

„Tief erschüttert stehen wir am Sarge des Dahingeschiedenen! Es trauern nicht blos seine Freunde, es trauern nicht blos seine Schüler, denen er allezeit ein zielzeigender, unerschöpflich liebenswürdiger Führer und Leiter war, es trauert die deutsche Kunst, es trauert das deutsche Volk. Aber das Erhebende und Trostreiche in dieser Natur ist, daß, wenn von irgend einem, so von diesem Todten das Wort gilt: non omnis moriar, ich sterbe nicht ganz.

„Seine sterbliche Hülle senken wir in die öde Gruft hinab; sein unsterblicher Geist, sein Schaffen und Wirken, lebt in uns fort immerdar!"

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion der Weigel'schen Sammlung frühester Druckerzeugnisse. Die Befürchtung, daß die interessanteren Stücke der Sammlung ihren Weg in's Ausland nehmen würden, hat sich leider bewahrheitet, obwohl die Vertreter des Germanischen Museums der britischen Konkurrentin bei einigen Nummern bis zuletzt auf den Fersen blieben. Das lebhafteste Kampfspiel entspann sich um die Erwerbung der ersten Nummer aus der Abtheilung Xylographische Werke. Diese Nummer war die erste xylographische Ausgabe der „Ars moriendi", bestehend in 13 Seiten Text und 11 Seiten Bilder, das einzige bis jetzt bekannte vollständige Exemplar. Es ward dem Britischen Museum für 7150 Thlr. zugeschlagen, nachdem das Germanische Museum mit dem Gebote von 7100 Thlrn. den Kampf aufgegeben hatte. Von der siebenten xylographischen Ausgabe der „Ars moriendi" ging ein Exemplar nach Frankreich für 1200 Thlr., das andere erwarb das Britische Museum für 1245 Thlr. Dasselbe Institut erstand ferner ein vollständiges Exemplar der ersten xylographischen Ausgabe der „Apocalypsis St. Johannis" für 3310 Thlr.; das „Salve regina" (1460—70) für 1605 Thlr.; die „Biblia pauperum", xylographische Ausgabe mit deutschem Text (1470), für 2091 Thlr.; den „Todtentanz", typographische Ausgabe (1480 — 90), für 800 Thlr. Eine erste xylographische Ausgabe der „Biblia pauperum" (1460 — 75) erzielte 2360 Thlr. Den „Todtentanz", typographische Ausgabe (Lübeck 1489), erhielt das Germanische Museum für 810 Thlr. — Von den Metallschnitten wurden die höchsten Preise bezahlt für Christus am Kreuze (1100 — 50) 1125 Thlr.; für die Verkündigung Mariä (1415 — 25) 445 Thlr. — Von den Holzschnitten erreichte ein Fragment eines moral play (1450—70) 910 Thlr.! Auf vier Spielkarten von Meister E. (1460—70) wurden 1800 Thlr. gesetzt; auf fünf dergleichen von dem „Meister der Spielkarten" (1470 — 90) 1650 Thlr.; auf einen König aus den Jahren 1475 — 90 300 Thlr. Für das Tarockspiel des Virgilius Solis (um 1550) wurden 750 Thlr. gegeben. Von den zahlreichen Schrotblättern wurden viele mit 2—300 Thlrn. bezahlt; den höchsten Preis erzielte die Vermählung St. Katharina's, 505 Thlr. Von den Teigdrucken kaufte das Germanische Museum für 551 Thlr. St. Georg zu Pferde. Unter den Kupferstichen ergab das Blatt St. Maria als Himmelskönigin (1451), welches unwiderleglich beweist, daß Deutschland und nicht Italien die Ehre der Erfindung des Kupferstiches gebührt, die Summe von 3950 Thlrn.; der Evangelist Matthäus 605 Thlr.; die Ausgießung des Heiligen Geistes von Meister E. S. 1506 Thlr.; St. Mariä Krönung 2800 Thlr.; Christi Geburt von Martin Schongauer 1040 Thlr.; die Passion, 24 Blatt (1460 — 70), 1745 Thlr.; das Blumenfest (1460—70) 1505 Thlr.; St. Maria als Himmelskönigin (1460—70) 2100 Thlr.; die Passion von Meister Johann von Köln (1470—80) 2100 Thlr.; St. Georg zu Pferde 1155 Thlr. Der Gesammtbetrag der Versteigerung belief sich auf 82,000 Thaler, d. h. 32,000 Thaler mehr als die Forderung, welche der Besitzer derselben seiner Zeit dem Berliner Museum gestellt.

Auktion Gsell*).

(Fortsetzung.)

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
390	Waldmüller, F. G., Gasse in St. Wolfgang	260
391	" " " Partie der Hütteneck-Alpe	1000
392	" " " Partie aus dem Strubb	405
393	" " " Die Trüsselwand bei Aussee	405
394	" " " Waldinneres mit Staffage	750
395	" " " Praterpartie mit Staffage	900
396	" " " Desgl., mit Mähern	490
397	" " " " Ulmen	1100
398	" " " " Wasser-Almen	1310
399	" " " Hallstädter See	710
400	" " " Mödling	920
401	" " " Ziegen in einer Landschaft	1110
402	" " " Ein Kalkofen in der Hinterbrühl	3500
403	" " " Taormina mit dem Aetna	1360
404	" " " Antikes Theater	1010
405	" " " Bei Girgenti	250
406	" " " Dasselbe	280
407	" " " Brunnen in Taormina	1400
408	" " " Kaiser Ferdinand I.	76
409	" " " Ein Bettler	700
410	" " " Bauernhochzeit	17,000
411	" " " Die Christbescheerung	15,100
412	" " " Kindergruppe	1820
413	" " " Das belauschte Liebespaar	1600
414	" " " Nach der Pfändung	3310
415	" " " Heimkehr von der Firmung	5200
416	" " " Das Tischgebet	950
417	" " " Die Wiedergenesene	1860
418	" " " Abendgebet	956
419	" " " Der schwere Gang	2493
420	Willems, F., Ein Mädchen mit Kirschen	5000
421	" " Dame in weißem Atlaskleid	4000
422	Ziem, Ansicht von Venedig	2400

(Fortsetzung folgt.)

*) In den früheren Listen bitten wir zu berichtigen: Nr. 112 Trogslot, Nr. 230 Canon, Nr. 271 Induno, und Nr. 358 Stevens.

Inserate.

Nr. 19 der Kunst-Chronik wird Freitag den 28. Juni ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von [illegible] in Leipzig.

VII. Jahrgang. | Nr. 19.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

28. Juni | 1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Polychrome Meisterwerke

der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert, dargestellt durch zwölf perspektivische Ansichten in Farbendruck von Heinrich Köhler, königl. Baurath und Lehrer an der polytechn. Schule zu Hannover. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung 1870.

Wer sollte es nicht mit aufrichtigem Schmerze zugestehen, daß unserm gegenwärtigen Kunstleben jene schöpferische und gestaltenbildende Urkraft vergangener Zeiten nur zu sehr abhanden gekommen ist? Wer aber müßte nicht auch wiederum erkennen, daß unsere Tage dafür Anderes bieten, was zwar bei weitem nicht im Stande, genügenden Ersatz zu geben, doch jedenfalls die Trauer um das Verlorene bedeutend zu mildern vermag.

Zweierlei ist es vor allem, was unsere Gegenwart kennzeichnet und hervorragen läßt vor allen früheren Epochen, beides zwar gänzlich verschiedener Art, beides jedoch zugleich auf's engste verbunden, beides in lebendigster gegenseitiger Wechselwirkung stehend, Eins aus dem Andern erwachsend.

Das Eine davon ist unsere nie zuvor dagewesene Empfänglichkeit für jede Ausdrucksweise vorübergegangener Kunstperioden und tiefe Erkenntniß ihrer Denkmale; das Andere sodann die technische Höhe und Mannigfaltigkeit unserer vervielfältigenden Künste. In Beidem steht unsere Zeit einzig da, und wenn auch in Betreff des Ersteren in hadrianischer und alexandrinischer Periode wie in der schönheitsseligen Zeit der Renaissance Verwandtes sich kund geben mochte, so verschwindet es doch gänzlich gegen das, dessen wir uns erfreuen dürfen.

Mit überzeugender Wahrheit tauchten diese Gedanken in meiner Seele auf, als mir die erste Lieferung von dem obengenannten Prachtwerke meines Freundes und italienischen Reisegenossen des Hrn. Baurath Köhler zu Gesichte kam, dessen Erscheinen wir mit Recht als einen Triumph deutscher Kunst und deutscher Technik, zugleich aber auch als eine hocherfreuliche Erweiterung unserer Studienmittel begrüßen dürfen. Wenngleich diese Zeitschrift das Werk schon unmittelbar nach seinem Erscheinen in Kürze den Lesern warm empfohlen hat, so wird es mir doch bei der Wichtigkeit der Sache wohl gestattet sein, etwas ausführlicher darauf zurückzukommen.

Das Studium des Farbenschmucks an den älteren Baudenkmalen gehört wesentlich erst den drei letzten Jahrzehnten an. Die Größenverhältnisse, Formenbildungen, äußere und innere Anordnung und Einrichtung der Bauwerke, alles dies hatte man längst zum Gegenstande der eingehendsten Forschungen gemacht, ehe man der architektonischen Farbenanwendung irgend welche Aufmerksamkeit zuwendete, und als man es endlich that, war der Standpunkt dieser Forschungen mehr ein archäologischer als künstlerischer zu nennen. Zuerst beschäftigte auch nur das Studium der antiken Polychromie und ihrer spärlichen Reste unsere Kunstforscher. Ungleich später richteten sie dann ihr Auge auf den Farbenschmuck mittelalterlicher Bauwerke, und erst ganz zuletzt unterwarf man das Farbenprinzip der Renaissancearchitektur tieferen Untersuchungen. Alle Schriften über architektonische Polychromie boten mit wenigen Ausnahmen längere Zeit hindurch entweder nur Text, oder wenn sie auch durch farbige Abbildungen erläutert waren, so stellten diese doch meistens nur architektonische Einzelheiten dar. Wer eine Vorstellung von der Zusammenstimmung und Gesammtwirkung der Farbe und vom eigentlichen Zauber

derselben zu haben wünschte, konnte sie durch jene Werke schwerlich erlangen.

Italien, wo schon Himmel, Erde und Meer an Farbenschönheit mit einander wetteifern, bietet bekanntlich auch an farbenprangenden Bauwerken einen Reichthum, mit welchem kein anderes Land im entferntesten in die Schranken zu treten vermag.

Manche dieser Bauwerke verdanken nur der Farbenherrlichkeit ihres Innern ihren Weltruf, und alle Stile und Zeiten haben in Italien ihre polychromen Musterwerke aufzuweisen, seien es antike Reste, seien es altchristliche Basiliken voll mystischen Gold- und Mosaikengefunkels, überirdisch leuchtende Hallen aus Giotto's, Fiesole's und Perugino's Zeiten oder farbenfreudige und feingestimmte Werke aus den Tagen eines Raffael, Correggio, Tizian und der andern großen Meister der Renaissance.

Was indeß bis dahin von dieser ganzen Herrlichkeit unsere Kupferwerke wiedergeben, d. h. insofern es das Gebiet der Farbe betrifft, ist, wie schon angeführt, unendlich gering zu nennen; fast immer beschränkten sie sich darauf, nur Details vorzuführen, Proben bemalter Gliederungen, decorirte Wandflächen, Bruchstücke von Deckengewölben u. dergl.; höchst selten aber zeigte eine Tafel den Gesammteindruck eines solchen farbig gehaltenen Bauwerkes, während bekanntlich durch Aufriß und perspektivische Ansichten in Schwarzdruck fast alle nur irgendwie hervorragenden Bauwerke Italiens längst zur Darstellung gebracht sind.

Dieser Umstand eben gab dem Herausgeber des Werkes das sichere Bewußtsein, durch dasselbe einen lang empfundenen Mangel abzuhelfen sowie dem Studium der Architektur einen wesentlichen Dienst zu leisten. Nachdem Köhler in Paris unter Hittorf's Leitung einige Jahre gearbeitet hatte, trat er 1858 seine erste italienische Studienreise an, auf welcher der Schreiber dieser Zeilen mit ihm bekannt und befreundet wurde und Zeuge seiner rastlosen Bestrebungen war.

Den Schüler eines so bedeutenden Forschers in der architektonischen Farbenwelt mußte natürlich diese zunächst und vor allem fesseln. Selbst begabt mit dem feinsten Farbensinn wie mit einem trefflichen Darstellungstalent und voll echter Begeisterung für die Kunst machte er es sich bald zur ersten Aufgabe seines Aufenthaltes in Italien, dessen hervorragendste farbengeschmückte Innenbauten (Interieurs) durch sorgfältige und fein ausgeführte Aquarelle in ihrer Licht- und Farbenwirkung so getreu wie möglich wiederzugeben, zunächst nur zu eigenem Studium und Andenken und ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung.

So entstanden in Florenz die Innenansicht der Basilika San Miniato al Monte, in Rom ein Blatt, das den Blick in die Peterskuppel, ein anderes, das die herrlichsten der Stanzen Raffael's zeigt, dann in Palermo die goldschimmernde Capella Palatina und später in Venedig ein Prachtsaal im Dogenpalaste und andere.

Mit welcher Hingebung, Gewissenhaftigkeit und Ausdauer Köhler bei seiner Arbeit war, weiß vor Allen der Schreiber dieses zu würdigen, welcher so oft bewunderungsvoll Zeuge davon war.

Tag für Tag und genau um dieselbe Tagesstunde begab sich der Künstler an den Ort und zum Gegenstande seiner Aufnahme, auf daß ihm solcher durchaus in derselben Sonnenbeleuchtung erschien und, viele Wochen, ja ganze Monate hindurch beobachtete, maß, zeichnete und malte er mit einer Gewissenhaftigkeit und Hingabe, die zum Erstaunen waren. Ein solches Streben konnte wohl nicht ohne den schönsten und lohnendsten Erfolg bleiben, und so sind denn auch Blätter entstanden, die Jeden mit Freude und Bewunderung erfüllen müssen.

Eines ist indeß vor allem dabei hervorzuheben. Jeder pikante oder auch nur rein malerische und momentane Effekt ist nämlich aufs strengste vermieden, und ob er noch so leicht zu erreichen, durch seinen Reiz noch so verlockend war; ja wir haben hier ein so vollkommenes Aufgeben aller und jeder subjektiven Auffassung vor uns, wie es in dieser Weise sicherlich selten vorkommen mag. Aber eben darin liegt gerade die Bedeutsamkeit und der hohe Werth dieser Blätter, daß sie nichts Anderes geben als nur den möglichst ungetrübten Anblick dessen, was einst die großen Meister geschaffen haben.

Das gerechte Aufsehen, was Köhler's Aquarelle bald machten, namentlich bei Architekten und Kunsthistorikern, ließ denn auch bald den dringenden Wunsch entstehen, diese herrlichen Blätter durch genaue Wiedergabe in Farbendruck vervielfältigt zu sehen.

So entschloß sich der Künstler nach Uebereinkunft mit der Baumgärtner'schen Verlagshandlung in Leipzig, das oben benannte, auf zwölf Tafeln berechnete Prachtwerk herauszugeben, wovon das erste Heft, zwei Tafeln enthaltend, die von einem kurz beschreibenden Text in deutscher, italienischer, französischer und englischer Sprache begleitet sind, in größtem Folioformat und meisterhafter Ausführung und Ausstattung vorliegt.

Die erste Tafel führt uns in die Camera della Segnatura, jenen weltberühmten Raum, der durch Raffael's Hand zum herrlichsten Prachtzimmer der Erde geschaffen wurde und zugleich neben Michelangelo's um dieselbe Zeit entstandener Sixtinischer Kapelle das erste größere Kunstwerk, in welchem Form, Farbe und Gedankeninhalt die innigste Durchdringung und Verschmelzung wie das vollendetste Gleichgewicht zeigen. Als Standpunkt des Bildes ist beinahe die Mitte des Raumes gewählt, gegenüber einem der beiden Fenster, über welchem wir im Halbrund die große Darstellung des Parnasses erblicken, die hier in kühlen Halbschatten ge-

hüllt ist. Zu unserer Linken werden in milder Beleuchtung ungefähr drei Viertel des weltberühmten Disputabildes sichtbar, natürlich etwas verkürzt, während diesem gegenüber, aber in so starker Verkürzung, daß die langgezogenen Figuren kaum noch kenntlich sind, die Hälfte der Schule von Athen sich zeigt.

Der herrlichste Theil des köstlichen Blattes jedoch ist das prächtige, goldschimmernde Deckengewölbe mit seiner wundervollen Eintheilung, seinem reichen Schmuck dekorativer Formen, seinen großen Medaillongestalten, der Poesie, Philosophie und Religion, sowie den übrigen untergeordneten Bildfeldern — alles mild leuchtend, namentlich in Blau, Weiß, Roth und Gold, während zuletzt noch der reichgemusterte marmorne Fußboden, aus sogenanntem Opus Alexandrinum bestehend und vorzugsweise in den Farben Weiß, Roth und Grün gehalten, den Blick fesselt.

Einer noch berühmteren, ja weltbekannten Ansicht ist die zweite Tafel gewidmet, dem Inneren der Peterskuppel nämlich, in welche man, am Ende des Mittelschiffes stehend, mit großem Sehwinkel sehr hoch hinaufblicken kann. Wem diesen Blick nicht an Ort und Stelle zu thun vergönnt war, dem wird jedenfalls Köhler's Bild eine außerordentliche Ueberraschung gewähren, weil fast Jeder sich den Anblick der inneren Peterskirche farblos und nur durch weiße Marmor geschmückt vorstellt. Nun aber zeigt Köhler's herrliche Tafel eine so köstliche Gesammtwirkung von leuchtendem Weiß, schimmerndem Golde und fein gestimmten Farben, wie nur irgend eine gedacht werden kann. Während das Bild von Raffael's Stanzen fast ganz in ruhigkühlem und gedämpftem Nordlichte gehalten ist, leuchtet uns in diesen majestätischen Wölbungen ein herrlicher Sonnenglanz entgegen, dessen breite Lichtströme durch hohe Fenster dringen, sich ruhig in der Weihrauchathmosphäre des mächtigen Raumes niedersenken, und ihm eine wahrhaft überirdisch verklärte Stimmung verleihen, so daß mit stillem Entzücken der Blick darauf weilt, denn auch diese Tafel ist ein Wunder von Ausführung und Haltung. Die Spiegelung des Marmors auf dem Fußboden, das Flimmern und Schimmern der goldenen Mosaikflächen, der prächtige dunkle Bronzeton des leider so geschmacklosen Berninischen Tabernakels, das gerade die untere Mitte des Bildes einnimmt, und endlich die wohlthuende sanfte Harmonie des Ganzen — genug, die Darstellung und Wiedergabe von allem und jedem ist in einer Weise ausgefallen, daß gleich dem ersten auch dieses Blatt zu den bedeutendsten Leistungen in seiner Art gerechnet werden darf. Das Einzige, was noch allenfalls zu wünschen übrig bliebe, dürfte hie und da eine etwas größere Schärfe der Umrisse sein. Würde in der Folge auch dies noch gehoben, so wäre damit jedenfalls die höchstmögliche Vollendung des Erstrebten, ein wahrer Triumph deutscher Kunst und deutscher Technik erreicht.

Begleitet ist jede Tafel, wie schon angeführt, mit kurzem Texte, der aber weder Neues bringt, noch erschöpfend ist und daher wohl kaum nöthig gewesen wäre, da den Käufern eines so kostbaren Werkes auch andere Bücher über den Gegenstand zu Gebote stehen, und noch dazu das Lesen in so großem Format seine große Unbequemlichkeit hat.

Wie in der Vorrede versprochen wird, soll dem Ganzen zum Schluß eine umfangreichere Einleitung folgen, welche die historische und ästhetische Entwickelung der Kunst des betreffenden Gebietes vergleichend und erläuternd bespricht. Vorläufig werden die Bildtafeln außer jeder chronologischen Ordnung erscheinen. Da indeß die Blätter keine Seitenzahlen führen, so wird man sie nach der Vollendung des Werkes in richtiger Zeitfolge ordnen können.

Wem es dann nicht zu Theil wird, die ewig herrlichen Meisterschöpfungen selbst zu schauen, dem bietet dieses Prachtwerk den Vergleich der charakteristisch verschiedenen Wirkungen aller Hauptstufen des geistigen Ausdrucks, welche die Kunst durch Form und Farbe innerhalb der Grenzen des Mystisch-Erhabenen und Prachtvoll-Heiteren hervorzubringen im Stande ist.

Hermann Allmers.

Die Hamburger Kunst-Ausstellung.

(Fortsetzung.)

Hamburg, Ende Mai 1872.

Von den Thiermalern schildern in gewohnter tüchtiger Weise Braith, Voltz und v. Marke Kühe, Durand Büffel, Gebler Schafe, E. Krüger wilde Schweine, Cunäus in Amsterdam und Diaz in Brüssel Hunde, Deiker Hirsche in verschiedenen Stellungen; letztere sind jedoch am besten repräsentirt durch Okel's vorzügliches Gemälde: „Vor dem Kampfe". Die beiden streitbaren Helden, die Weibchen, des Sieges Preis, ein im Hintergrunde herannahender Hirsch, dem Sieger ferneren Ruhm oder Niederlage kündend, die sorgfältig behandelte Landschaft und Luftperspektive vereinigen sich zu einem Ganzen von eminenter Wirkung. Krüger's Hirsche, an sich, wie von diesem Meister zu erwarten, trefflich, mißfallen durch die ihm eigenthümliche und nachgerade zur Manier werdende Behandlung der Belaubung und Perspektive. Ein schon älteres Bild von Heimerdinger, Kaninchen und Frosch, eine gelbe Katze, welche junge Hühner bedroht, von Schmalzigang, verdienen eine lobende Erwähnung. Heimerdinger's Krikente zeigt uns als Grund, von dem der Vogel sich abhebt, so täuschend gemaltes Holz, daß man es für nothwendig gefunden hat, an dem Gemälde eine Notiz anzubringen, daß es auf Leinwand ge-

malt sei. Uebrigens meinen wir, daß es nicht eines Künstlers Aufgabe sein könne, derartigen Künsteleien seine ganze Arbeitskraft zu widmen; man bewundert diese so wie die zahlreichen naturwahr gemalten Früchte wohl einmal, wendet sich aber, wenn sie wie bei Heimerdinger immer und immer wieder in ermüdender Monotonie auftreten, gelangweilt ab. Von allen s. g. Stillleben in der heurigen Ausstellung möchten wir nur auf das von Budde, ausgezeichnet durch hübsches Arrangement und sinnvolle Umgebung, und auf die von Frln. Peters mit gewohnter Virtuosität gemalten und geschmackvoll arrangirten Rosen hinweisen.

Bei der Beschränktheit des Raumes muß ich mich über die zahlreichen Landschaften kurz fassen. Unter den Winterlandschaften zeichnet sich J. Jakobson's Kirche im Schnee durch gelungene Wiedergabe der winterlichen Atmosphäre, der Schneedecke und des grauen Gemäuers vortheilhaft aus. Eine Sommerlandschaft von A. Mosengel, Getreide im Vordergrunde, Schnitter und eine ländliche Behausung im Mittelgrunde, zeichnet mit überraschender Wahrheit den in heißer Sommerschwüle verschwindenden Hintergrund mit allmälich dichter und schwärzer heraufziehendem Gewölk. Ein vollkommen unverständlicher Hintergrund (zur Linken) beeinträchtigt das im Uebrigen brav gemalte Bild von Arnz, Orti Sallustiani; ein Versuch desselben Künstlers, auf einer Harzlandschaft: Regenstein einen Regenbogen darzustellen, ist in fast komischer Weise mißlungen. Ein anziehendes Bild von südlichem Himmels- und Meeresblau, italienischer Architektur und Straßenscenerie giebt Harrer (Rom) in seinem Atrani; das Gemälde ist an sich hübsch genug, um der Bemerkung im Katalog „Massaniello's Geburtsort" entrathen zu können; was kümmert es uns, wer dort geboren? Oder würde ein schlechtes Gemälde dadurch gewinnen, daß es eine historisch merkwürdige Landschaft darstellt? Charakteristisch und lebendig gelangt uns Italien noch in den Bildern von Preller jr. (Strand bei Neapel) und v. Türke (Motiv von Capri) zur Anschauung. Eine Landschaft des älteren Morgenstern zeigt alle Eigenschaften, welche den Ruf dieses anspruchslosen und liebenswürdigen Meisters begründet haben. Dagegen vermögen wir in den römischen Landschaften des Prof. E. Schleich keine des Künstlers würdigen Leistungen zu erkennen, bescheiden uns aber gerne, daß die Schuld an uns liegen mag. Bennewitz v. Löfen entzückt uns durch seinen farbenfrischen, poesievollen Frühling und den träumerischen Zauber seines Wald-Interieurs; nur ein ähnliches Werk von Heselich in München könnte ihm die Palme unserer Gunst streitig machen. Die bayerischen Seen und die schweizerischen Berge haben so vielen, zum Theil sehr tüchtigen Leistungen zum Vorwurf gedient, daß es uns selber fast unbillig zu sein scheint, wenn wir nur eine als ganz besonders gelungen bezeichnen, die Zugspitze von Horst, welcher mit klarem Farbenton Licht und Schatten, Vorder-, Mittel- und imposanten Hintergrund zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Fiedler's Cairo, P. v. Franklin's unsern Augen leider zu früh wieder entzogene kaukasische und Starkenborgh's westvirginische Landschaft bringen eine erfreuliche Abwechslung in die ewigen Berge und Seen Europa's.

Lutteroth (Villa Doria) läßt in der Farbengebung viel zu wünschen übrig; ein breiter ziegelrother im Hintergrunde sich hinziehender Farbenstrich gemahnt an die erste Zeile von Heine's Loreley. Noch abenteuerlicher ist desselben Künstlers Vesuv, ein Bild, auf dem der Maler mit großen Spinatflecken anstatt der Bäume, einem breiten grellrothen Streifen mit eingeschmierten (sit venia verbo) weißen Strichen (Einige vermuthen ohne genügenden Grund, daß damit die Stadt Neapel gemeint sein solle) einem Berge, welcher wie ein Fabrikschornstein raucht und verschwenderischer Anwendung erstaunlicher und unbegreiflicher Lichteffekte und Tinten „bis an die äußersten Gränzen der malerischen Möglichkeit vordringt" (Rossak). Das alles für nur — 1200 Thlr.! Mosengel mit seinem Sonnenblick vor dem Regen zeigt einen scharfen Blick für die Stimmungen der Natur und verräth in diesem wie in dem bereits früherer besprochenen Bilde eine seltene Gabe für die Stimmungslandschaft. Bürkel's Regenwetter im oberbayerischen Dorfe ist in seiner Art ein kleines Juwel, eine liebenswürdige Rache vermuthlich für eine Chicane des Wetters, die den Künstler verhinderte, Studien im Freien zu machen. Um nicht zu weitläufig zu werden, beschränke ich mich darauf, als tüchtige Leistungen hervorzuheben: Hansch (Wien), Innthal bei Kufstein und Hochalpe aus dem Zillerthal, A. Steffan, die Jungfrau, Vollweider, Abend am Vierwaldstätter See, Hengsbach, der Aarfall, die Landschaften von Vosberg in Hannover und von V. Ruths in Hamburg; des letzteren vom Kunstverein angekaufter Nebel im Spätherbst stört durch unnatürlich lila und violett gefärbte Bäume; unsere Wahl wäre auf ein anderes Bild des gut vertretenen Meisters gefallen. Unter den Mondscheinlandschaften ist wohl eine der besten die von Abels, welcher den bleichen Ton in seinem anspruchslosen Bilde vorzüglich getroffen hat. In anderer Weise wird die malerische Wirkung des Mondlichtes verwerthet von Jakobson in Düsseldorf, von Sommer in seiner Küstenansicht, und ganz besonders von Kreutzer, dessen Mondaufgang aus schweren Wolkenmassen ein Werk von hervorragender Bedeutung ist. Die Winterlandschaft ist zahlreich und ungewöhnlich gut vertreten; kaum eine oder zwei sind als mißlungen zu bezeichnen; wenn ich einer oder der andern den Preis zuerkennen sollte, so würden es vielleicht die Bilder von Duntze und Hilgers in Düsseldorf und P. F. Peters in Stuttgart sein; meine Lieblinge vor allen würden aber

die schon erwähnte Kirche im Schnee von Jakobsen, und eine durch meisterhafte und grandiose Lichteffekte und gelungene Darstellung der schneebelasteteten Bäume ausgezeichnete Winterlandschaft von Porttmann in Düsseldorf bleiben.

Dem unerforschlichen Rathschluß der Ausstellungs-Kommission hat es gefallen, eingedenk vielleicht des horazischen Winkes (Ars poetica, 143 u. 144), uns wochenlang den Anblick von Marinebildern zweiten Ranges zu gönnen, ehe sie sich entschloß, die eigentlichen pièces de résistance von Hünten und Melbye, den beiden Koryphäen dieses Faches, vorzuführen. Ja, in dem Augenblick, wo wir dies schreiben, ist erst ein Bild von Melbye aufgehängt und der größte Theil der vortrefflichen Bilder Hünten's schon wieder entfernt. Ein in vieler Beziehung interessanter Vergleich der beiden Künstler wird dadurch leider unmöglich. Wir befürchten kaum, einem Widerspruch zu begegnen, wenn wir behaupten, daß, Melbye etwa ausgenommen, kein anderer Maler einen so sicheren Blick für das Charakteristische der Meereswellen in Umriß und Färbung, für die Physiognomie der Schiffe und die Profilirung der Küstenlinien hat, wie Hünten; wir begegnen allen diesen Vorzügen in den ausgestellten Werken (5—6) des Genannten, ob sie nun die Ostsee, das Meer bei Schottland, den Kanal oder den Bosporus zum Vorwurf haben. Ein eigenthümlicher Vorzug der Melbye'schen Marinebilder ist die virtuose Geschicklichkeit in Behandlung und Abtönung der atmosphärischen Vorgänge und Stimmungen, sowie deren Reflex im Wasser, wodurch ihm Werke von fast unübertrefflicher Vorzüglichkeit und theilweise großartiger Wirkung gelingen, (ein solches ist z. B. die ausgestellte düster gestimmte Marine), dagegen möchten wir der Hünten'schen Behandlung der Wassermassen den Vorzug geben; allein dieser wie jener erreicht vielfach die charakteristischen Vorzüge seines Rivalen, und nur ein sorgfältiges Studium beider Maler in ihren neben einander gestellten besten Leistungen würde zu einer gerechten Würdigung und genauen Präcisirung der beiderseitigen Eigenthümlichkeiten führen können. Aus dem angeführten Grunde ist uns dies lohnende Studium versagt geblieben. Während Hünten seinen Wellen eine vorzugsweise grünliche Färbung zu geben liebt, zieht Leitner eine mehr in's Blaue fallende vor, wie denn auch seine Wellen gestreckter und massiger erscheinen. Uebrigens sind seine Leistungen sehr ungleich, und während einige der von ihm ausgestellten Bilder einen Vergleich mit den beiden zuerst genannten nicht zu scheuen brauchen, stehen andere ziemlich zurück.

Ein vierter Hamburger Marinemaler, R. Hardorff ist nur durch zwei Werke, aber würdig vertreten. Der Katalog beschreibt das eine: „Schiffbruch. Die Bewohner der Schleswigschen Küste bei St. Peter und Westerhever beeilen sich Schiffbrüchige zu retten. Auf einer hervorragenden Düne haben sich die Frauen und Kinder um den Geistlichen geschaart, um mit ihm vereint die Rettung zu erflehen". Wir müssen dem Maler die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß es dieser Beschreibung nicht bedurft hätte, um die Situation klar zu machen; sie ist vielmehr auf den ersten Blick deutlich und alle Gruppen vereinigen sich zu einem wirkungsvollen, das Interesse keineswegs zersplitternden Ganzen. Störend wirkt der Blitz im Hintergrunde; die malerische Darstellung des Blitzes ist ein Wagniß welches nie gelingen kann; und zwar deßwegen nicht, weil die gewaltige Helle des Blitzes (bekanntlich selbst Blinden bemerkbar, die Mitternacht nicht von Mittag unterscheiden können) in ihrer ganzen Intensität nicht dargestellt werden kann, ohne mit dem durch die Schwärze der Gewitterwolken bedingten Dunkel in Widerspruch zu gerathen; zudem berührt die momentane Erscheinung auf einem zur dauernden Betrachtung bestimmten Werke geradezu peinlich. (Vergl. Lessing im Laokoon: „Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können: alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird", u. s. w.). Schönleber (Fischerboote bei Venedig) malt zu erdige Wellen, deren Färbung der graue Himmel nicht entschuldigen kann; Sattler treibt diese Manier in's Extrem; seine schiefrige Wassermasse ist nicht allein unschön, sondern auch im höchsten Grade unnatürlich. Sturm's Ansicht von Warnemünde zeigt ein wackeres Studium der Wellen, bleibt jedoch mit ihrem glasartigen, matten Grün und dem kreideartigen Schaum hinter der Natur und den Leistungen anderer Meister zurück. Zahlreich und gut vertreten sind die Holländer Rieger, Gruyter, v. Bommel, Hulk und Koekkoek; sie behandeln mit Vorliebe stilles und wenig bewegtes Wasser, verfallen aber dadurch leicht in Eintönigkeit. Salzmann (In der Brandung) hat ein schwieriges Thema mit großer Bravour bewältigt und eine tüchtige Arbeit geliefert.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

Richard H. Fuller, einer der besten, wenn nicht der beste amerikanische Maler im Fache der Stimmungslandschaft und überhaupt einer der merkwürdigsten Künstler Amerika's, starb Ende Dezember 1871 in Chelsea, einem Städtchen in der Nähe von Boston, im Alter von 49 Jahren und 2 Monaten. Er wurde in Bradford, New-Hampshire, geboren, verlor seine Eltern schon als Kind, wurde von seinen Großeltern erzogen und kam im Jahre 1840 nach Boston, wo er bei einem Cigarrenmacher in die Lehre gethan wurde. Da sich ungefähr in seinem dreißigsten Jahre Krankheitssymptome zeigten, welche die

Aerzte auf Schwindsucht deuteten, so ging er auf kurze Zeit nach dem Westen, ohne jedoch dadurch seine Gesundheit zu bessern. Nach seiner Rückkehr wurde er Straßenaufseher in Chelsea, und später, während der Jahre 1856—1866, bekleidete er die Stelle eines Nachtpolizeidieners. Seine ersten künstlerischen Versuche hatte er im Jahre 1852 gemacht, von dieser Zeit an bis 1866 malte er nur in seinen Mußestunden, und erst während der letzten fünf Jahre widmete er sich der Kunst ganz. Dabei war er fast zwanzig Jahre lang kränklich und unterlag endlich einem Uebel, welches die Aerzte konsequent als Schwindsucht behandelten, während sich bei der Sektion die Lungen vollkommen gesund vorfanden, der Magen dagegen sich als Sitz der Krankheit erwies. Und trotzdem brachte er es, bei mangelhafter Schulbildung und bei gänzlicher Selbstbildung in der Kunst, zu einem Range als Landschaftsmaler, welchen ihm nur sehr wenige seiner amerikanischen Kollegen streitig machen können. Seine ersten Studien machte er, wie man erzählt, auf sehr eigenthümliche Weise. Er betrachtete oft lange und aufmerksam in irgend einem Kunstladen eine Landschaft von Daubigny oder Rousseau, versuchte zu Hause den empfangenen Eindruck wiederzugeben und nahm dann seine Kopie mit sich, um sie mit dem Original zu vergleichen. Natürlich sah man in Folge eines solchen Verfahrens seinen Bildern zeitlebens die französische Schule an, trotzdem aber war Fuller kein Kopist, und man thäte ihm Unrecht, wenn man ihm, wie das wohl geschehen ist, die Originalität abspräche. Ihm war das, was er den französischen Meistern abgesehen hatte, so vollständig in Fleisch und Blut übergangen, er hatte die inneren Prinzipien ihrer Methode so richtig begriffen, daß er im Stande war, in ihrem Geiste wirklich Neues zu schaffen. Auch waren seine Bilder so durch und durch amerikanisch, daß man selten oder nie über ihren Charakter in Zweifel gerathen konnte. In diesen beiden Punkten stach er sehr vortheilhaft gegen manche andere amerikanische Künstler ab, welche den Franzosen nur das Aeußere ihres Handwerks abgesucht haben und deßwegen auch meistens in die Gefahr gerathen, deren Fehler noch stärker zu betonen, ihre Vorzüge dagegen zu übersehen, in der Auffassung der Landschaft aber so in dem Bann ihrer Vorbilder stehen, daß der amerikanische Charakter ihrer Sujets (wenn sie diesen überhaupt malen) verwischt wird. Auch in der Bescheidenheit der Technik, welche sich sowohl von übertriebener Tüftelei, als von der brutalen Rohheit der „Mache" (ein schönes Wort!), welche wohl hier und da für Genialität gilt, bei ihm fern hielt, könnte er mit gutem Nutzen als Muster gelten. In der Wahl seiner Sujets war er höchst bescheiden. Selten, daß er über die Flachlandschaft, wie er sie in seiner nächsten Nähe fand, hinausging. Wiesen, durch die sich ein kleines Gewässer schlängelt, mit Bäumen besetzt, in einer sehr ruhigen Skala gehalten, darüber ein leuchtender Himmel, durch dessen dünnen Wolkenschleier meist nur ein gedämpftes Licht sich ergießt, fast immer von sehr niedrigem Standpunkte aufgefaßt, das waren die Elemente, aus denen er, eben als ächter Stimmungsmaler, Bilder zu schaffen wußte, deren stille Poesie ihrer Wirkung auf den Beschauer stets sicher war. Man kann wohl sagen, daß unter den 90 Werken von seiner Hand, welche sich nach seinem Tode in den Zimmern des Boston Art-Club vereinigt fanden, nur sehr wenige waren und diese entweder nur frühe Versuche oder kaum andeutungsweise hingeworfene Skizzen), welche nicht die Lust des Besitzes rege machten. Und es erweckte ein trauriges Interesse, wenn man, angesichts dieser seltenen Vereinigung so vieler anziehender Werke eines einzigen amerikanischen Künstlers, sich die herben Schicksale, mit denen er zu kämpfen hatte, vergegenwärtigte, und wenn man bedachte, daß er so früh hatte hinscheiden müssen, zu einer Zeit, als er hoffen konnte, seinen bis jetzt local sehr beschränkten Ruf sich ausbreiten zu sehen. Denn soweit man seine Entwickelung verfolgen konnte, war es augenscheinlich, daß einige der besten seiner Werke in die letzten Jahre fielen. Fände sich nur wenigstes ein Unger, um seine Bilder in Radirungen zu vervielfältigen, wozu sie sich trefflich eignen würden! Aber daran ist hier leider nicht zu denken. Als Kuriosum sei noch bemerkt, daß sich auf der erwähnten Ausstellung auch sein angeblich erster Versuch in der Malerei befand — die Kopie einer schlechten Landschaft, von so totaler Geistlosigkeit, daß es unmöglich schien, von ihr die Brücke zu finden, welche nach den schönen Leistungen seiner reiferen Jahre hinüberleitet. K.

R. D. **Thomas Buchanan Read**, der als Maler und Dichter bekannte Amerikaner, starb zu New-York am 11. Mai d. J. Derselbe verließ in den ersten Tagen des April d. J. Rom, wo er sich seit 1867 fast ununterbrochen aufgehalten hatte, und ging von Liverpool aus am 20. April mit dem Dampfer „Scotia" nach New-York. Schon auf dem Schiffe wurde er sehr gefährlich krank, sodaß er, am 30. April in New-York angelangt, die beabsichtigte Reise nach Cincinnati aufgeben mußte. Auch die sorgsamste ärztliche Pflege konnte ihn nicht retten, und so starb er, von den Mitgliedern seiner Familie umgeben, in den Armen seiner ihn innig liebenden Gattin. Read wurde am 12. März 1822 in Chester County im Staate Pennsylvanien geboren; schon früh fühlte er sich von der Kunst angezogen und ging in seinem 17. Lebensjahre nach Cincinnati, um sich daselbst der Bildhauerkunst zu widmen. Er vertauschte jedoch bald diesen Zweig der Kunst mit der Malerei und hat nur selten noch ein Skulpturwerk geschaffen, z. B. die Büste des Generals Philipp H. Sheridan. Im Jahre 1841 ging er nach New-York und gab sich hier mit Lust und Liebe der Malerei hin. Nach Verlauf von einigen Jahren ließ er sich kurze Zeit in Boston im Staate Massachusetts nieder, doch nur um 1846 seinen dauernden Aufenthalt in Philadelphia zu nehmen. Im Jahre 1850 ging er nach Europa und hielt sich seit dieser Zeit meistens in Rom und Florenz auf, indem er nur vorübergehend nach seinem Vaterlande zurückkehrte, wo ihn vornehmlich die Stadt Cincinnati anzog. Unter seinen hinterlassenen Werken zeichnen sich seine Phantasieschöpfungen durch Wärme der Empfindung, Feinheit der Ausführung und durch einen gewissen dichterischen Schmelz aus, der aus seiner Liebe zur Natur hervorgegangen zu sein scheint. Zu seinen besten Gemälden dieser Art gehören: „Die verlorene Plejade" (the Lost Pleiad), „Undine" oder der „Wassergeist" (the Water Spirit), „der Stern von Bethlehem" (the Star of Bethlehem) u. s. w. Von seinen Bildnissen sind der Erwähnung werth: das Porträt von George Peabody, jenem bekannten Wohlthäter, der viele Millionen Dollars zu edlen und gemeinnützigen Zwecken auf beiden Seiten des Oceans verwendete; dasselbe befindet sich im „Peabody-Institut" zu Baltimore im Staate Maryland; ferner die Kinder von Henry Wadsworth Longfellow, eine liebliche Kindergruppe, die in Amerika vielfach in Photographien verbreitet ist; dann „Sheridan und sein Pferd" (Sheridan and his horse), ein Pendant zu seinem in den Vereinigten Staaten äußerst populär gewordenem Gedichte „Sheridan's Ritt" (Sheridan's Ride). — Als Dichter hat sich Read einen geachteten Namen in der amerikanischen Literatur erworben durch seine „Lieder und Balladen" (Lays and Ballads), die im Jahre 1848 erschienen; zwei Jahre später gab er „das neue Hirtengedicht" (the New Pastoral) heraus, welches ein wohldurchdachtes, nach Form und Inhalt werthvolles Dichterwerk ist. Eine Gesammtausgabe seiner Dichtungen erschien im Jahre 1860; von seinen lyrischen Produktionen hat das bereits erwähnte, durch eine glühende Vaterlandsliebe ausgezeichnete Gedicht „Sheridan's

Ritt" den meisten Beifall und die weiteste Verbreitung gefunden. Charakteristisch für Read's Schöpfungen, sowohl in der Malerei als auch in der Dichtkunst, ist, daß sich fast durchweg eine warme Liebe für Naturschönheiten darin ausspricht. Sein frühzeitiger Tod hat in Amerika in der Maler- und Dichterwelt die allgemeinste Theilnahme hervorgerufen. —

Kunstgeschichtliches.

~ **Die Restauration des altromanischen Domes in Seligenstadt** bei Aschaffenburg veranlaßte, daß das Grabmal Eginhard's und Emma's (ein Marmorsarkophag) aus dem Mittelschiffe in eine Nebenkapelle gebracht und bei dieser Gelegenheit geöffnet wurde. Man war überrascht, in demselben noch die Ueberreste einer dritten Leiche zu finden, nämlich, wie die gut erhaltenene Pergamentschrift beurkundete, die einer Tochter Eginhard's. Sonderbarer Weise fehlt dem Skelett von Eginhard der Schädel. Von alten Stoffen fand sich nichts von Bedeutung vor, denn die Knochen sind nur in einfarbige violettschwarze und in rothe verschossene Stoffe, welche den Futterstoffen der Meßgewänder des Mittelalters ähnlich sind, eingewickelt. Der Sarkophag zeigt den Stil aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Leider wird die Kirche von einem Landbaumeister in Offenbach so gründlich „restaurirt", daß sehr viel Schönes und durchaus nicht Baufälliges aus der malerischen Barockzeit, welches historische Bedeutung hat, einer modernen, sehr nüchternen romanischen Schablone Platz machen muß. Es ist dieses um so mehr zu beklagen, da in der Nähe tüchtige Kräfte wie der Dombaumeister Wessiken in Mainz und Baurath Essenwein in Nürnberg die Oberleitung hätten übernehmen können. Seligenstadt ist ein Landstädtchen von circa 4000 Einwohnern, hat keine Fabrikation wie die Nachbarstädte, besitzt aber ein sehr reiches, uraltes Stift, welches mehr als hunderttausend Gulden auf eine solche Restauration verwenden kann. Außer einigen guten Goldstickereien und Statuen aus dem 16. und 17. Jahrhundert besitzt die Kirche keine nennenswerthen Sehenswürdigkeiten, wohl aber ein überaus reichhaltiges, wenn auch abschreckend zopfiges Jesuiteninventar an Holzwerk und schlechten Bildern, Reliquienbehältern ꝛc. Sonderbarer Weise räumt die kath. Kirche in der Kunst mit dem Jesuitenstil in Deutschland auf, während sie den Jesuitismus selbst adoptirte. — An Kuriositäten ist die kleine Stadt reicher als der große Dom, denn der große Löffel, mit welchem Karl der Große bei seiner verstoßenen Tochter Emma das Gericht gegessen haben soll, an dessen Zubereitung er sie wiedererkannte, wird sogar in zwei Exemplaren gezeigt, und diese spielen in der That eine fast wunderthätigere Rolle, als manche echte Reliquie. Nur müssen wir leider gestehen, daß diese Löffel den Mund des großen Kaisers nie berührt haben, sondern spießbürgerlich aus den ehrsamen Städten Nürnberg und Augsburg stammen, allwo sie bei Meßgelegenheiten auf Kosten der zugereisten Neulinge in der Zunft gefüllt und in einem Zuge geleert werden mußten. Diese Löffel, an welche sich ein Stück mittelalterlichen Humors knüpft, gleichen an Größe und Form der Kehrseite der alten runden Zithern, sind an dem violinartig gebogenen Stiele reich geschnitzt und fassen etwas mehr als eine Flasche Wein. Am Ende des Stieles ist eine massive Holzkette befestigt, welche dem Trinker um den Hals gelegt und an dem anderen Löffelrande eingehakt wird. Solche Löffel sind einestheils für den Wirth ein probates Mittel, um seinem Weinkeller Zuspruch zu verschaffen und anderentheils, um das Kapitel „Wein, Weib und Gesang" durch eine Unzahl von Knittelversen in gehobener Stimmung zu verherrlichen. Wer nämlich aus dem „Löffel Karl's des Großen" trinkt, muß sich in ein großes Buch einschreiben, und dabei wirkt der kleine Affe, welcher dem wackeren Zecher im Nacken sitzt, so sehr auf den Nachahmungs- und Produktions-Trieb, daß selbst poesielose Naturen das „Reim dich oder ich freß dich" probiren. Der redselige Wirth „im Riesen" kam zu einer solchen alten ererbten Chronik, die er durch fleißiges Vorlegen Jahr für Jahr bis zur Gegenwart bereicherte, und auf die wir unsere Kulturhistoriker hiermit bestens aufmerksam machen. Daß unsere Bildung in den letzten 80 Jahren fortgeschritten, konnten wir aus den Proben der in Reime gebrachten Weinseligkeit nicht erkennen, höchstens mögen einige gute Weinjahre einen höheren Ausdruck dieser angeheiterten Volkspoesie veranlaßt haben. Den älteren Löffel besitzt die aus der ehemaligen „Krone" stammende Malerfamilie Rettinger nebst einer Chronik, in der selbst Peter der Große konstatirt, daß ihm der Trunk aus diesem Löffel behagt habe. — Seligenstadt besitzt am Main noch Ueberreste einer im besten romanischen Stil gebauten Burg, welche der des Barbarossa in Gelnhausen sehr ähnlich ist. Touristen wollen wir die Main Strecke von den Steinbrüchen bei Kesselstadt längst dem burgengeschmückten Steinheim über Auheim nach Seligenstadt und nach dem Freigericht hiermit bestens empfehlen. Die Aussichten sind ungemein malerisch, wenn auch nicht großartig.

Preisbewerbungen.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hatte am 21. Oktober v. J. ein Konkurrenz-Ausschreiben erlassen zur Einsendung historischer Skizzen und Entwürfe, die sich zur Ausführung von Bildern eignen, welche in öffentliche Gebäude, Galerien u. dgl. gestiftet werden sollen. Die Wahl des Gegenstandes war unbeschränkt und jeder Künstler, der eine Zeit lang in Düsseldorf gelebt und gemalt, zur Bewerbung eingeladen. In Folge dessen sind nun drei und dreißig Arbeiten eingegangen, von siebzehn Düsseldorfer Malern und einem auswärtigen. Der letztere ist Dominik Mosler, welcher, nachdem er unter Schadow seine Ausbildung vollendete, vor mehrern Jahren nach Münster übergesiedelt ist. Die Oelskizze desselben: „Hiob empfängt die Nachricht seines Unglücks" hält sich in Auffassung und Malerei ganz in den alten Traditionen der Schule, ohne durch hervorragende Eigenschaften irgend ein lebhafteres Intresse erwecken zu können. Seines jüngeren Bruders H. Mosler Skizzen bekunden dagegen ein vielversprechendes eigenartiges Talent, welches wohl Aufmunterung verdiente. Die eine, sehr ausgeführte Oelskizze dieses Künstlers behandelt das französische Interdikt unter Papst Innocenz III. vom Jahre 1200 und zeigt eine Menge gut charakterisirter Gestalten, die vor den verschlossenen Kirchthüren vergeblich die Befriedigung ihrer Andacht suchen, während die andere Komposition in Zeichnung und Farbenskizze des greisen Apostels Johannes Friedenspredigt in lobenswerther Weise zur Darstellung bringt. J. Kehren's Skizze „Saulus an der Leiche des gesteinigten Stephanus" ist zu unruhig in der Haltung, um eine befriedigende Wirkung zu machen, wogegen die Photographie nach der leider jüngst verbrannten großen Zeichnung die Vorzüge dieser geistvollen Komposition klar hervortreten läßt. G. Stewer zeigt in einem ausgeführten kleinen Bilde „Das erste Menschenpaar an der Leiche Abels" und besticht durch die wirkungsvolle Stimmung und koloristische Fertigkeit. Doch bleibt zu bedauern, daß die Figur Adam's in Ausdruck und Stellung zu wenig Würde und historischen Stil besitzt. Die vier Oelskizzen von A. Graß, Christus am Kreuz, die Grablegung, Christus auf dem Meere und die heilige Agnes auf dem Schaffot bekunden ein ernstes Streben und strenge Studien, welche Eigenschaften auch aus der großen Aquarellzeichnung desselben Künstlers, „Aphrodite" sprechen. Dennoch dürfte Graß auf historischem Gebiete kaum etwas Hervorragendes schaffen, da ihm Originalität und höhere Auffassung abgehen, wogegen er im Porträt und überall, wo er sich auf genaue Nachahmung der Natur beschränken kann, Verdienstliches leistet. H. Lauenstein hat ein nahezu vollendetes Altarbild auf Goldgrund „Christus am Kreuze mit Maria und Johannes" eingesandt, dem in Bezug auf Zeichnung und Farbe nur Rühmenswerthes nachgesagt werden kann. Ein Gleiches gilt von dessen Oelskizzen „Christus am Kreuz" und „Der gute Hirte". Auch die Zeichnung von Franz Müller „Maria an der Leiche Christi" zeugt von gediegenen Studien und macht einen günstigen Eindruck, wogegen die Skizze etwas zu schwarz in der Farbe erscheint. Matt und verschwommen ist die Oelskizze von Trellenkamp, welche den Gang nach Emaus darstellt. Nennen wir dann noch die Skizze von Monse „Moses, der die eherne Schlange erhöht", und desselben jungen Malers „Märtyrer im Löwenzwinger" und „Walkyren", aus denen ein noch unentwickeltes Talent spricht, so wollen wir uns der in Zeichnung, Auffassung, charakteristischer Individualisirung und koloristischer Wirkung gleich vorzüglichen großen Oelskizze „Der gefangene Apostel Paulus predigt in Rom", Apostelgeschichte 28, Vers 23, von A. Baur zuwenden, um damit die biblischen Gegenstände, die wir bis jetzt hauptsächlich besprochen, zu verlassen. Man wird selten eine so glückliche

Verbindung von stilvollem Stil und gesundem Realismus antreffen, wie in diesem Werke Baur's, dessen Ausführung im Großen der Künstler bereits begonnen. Auch das angefangene große Bild: „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" legt von der schönen Begabung Baur's beredtes Zeugniß ab und ist in der Komposition wahrhaft bedeutend zu nennen. Möge der Meister dieses Gemälde, welches einen ergreifenden Moment aus der deutschen Geschichte mit monumentaler Hoheit behandelt, recht bald vollenden! Die Cimbernschlacht von W. v. Beckerath ist in Zeichnung und Farbenskizze in der [illegible] und eigenthümlichen Darstellungsweise gehalten, welche das Talent dieses strebsamen Künstlers leider zu keiner [illegible] Entwickelung gelangen läßt. Sehr lebenswarm und lebendig ist die Oelskizze von Fr. Tüshaus „Der Frankenkönig Chlodwig erschlägt den Gothenkönig Alarich in der Schlacht bei Poitiers 507"; doch möchten wir die Komposition etwas erweitert sehen, da sie, wie sie jetzt ist, [illegible] wie die Hauptgruppe aus einem großen Bilde erscheint. Wir glauben, daß der günstige Eindruck durch einige Figuren im Vordergrunde noch wesentlich erhöht werden könnte. [illegible] erscheint die große Oelskizze von H. [illegible]: „Drusus an der Elbe von einem Weibe gewarnt", die [illegible] mangelhaft in Gruppirung, Zeichnung und Farbe ist. Denselben Gegenstand hat H. Mücke ebenfalls wenig [illegible] in einem Aquarell behandelt, dem sich des [illegible] alten Düsseldorfer Künstlers Kompositionen „Die fünf Kardinaltugenden: Klugheit, Standhaftigkeit, Recht, Mäßigung und Kraft" und „Bonifazius wird in Friesland beim Beginn des Gottesdienstes von den Heiden überfallen. 755", die ebenfalls in Wasserfarben ausgeführt sind, anschließen. Ein schönes Talent offenbaren die vier Oelskizzen von Knackfuß: „Tod des Gothenkönigs Tejas", „Teutonenzug" „Walküren" und „[illegible] auf dem Scheiterhaufen Siegfrieds flucht dessen Mördern", von welchen namentlich die beiden letztgenannten [illegible] sind. Der große Karton zur Brunhilde erregte schon vor zwei Jahren auf der akademischen Ausstellung allgemeine Aufmerksamkeit und wurde von uns lobend hervorgehoben, und da die Wirkung der Skizze gleich günstig ist, so [illegible] wir, daß dem jungen Künstler Gelegenheit zur Ausführung der Komposition geboten werde, die durch eine etwas [illegible] Haltung des grimmen Hagen noch gewinnen dürfte. Die Oelskizze von C. Bertling: „Achilleus tödtet die [illegible] Trojaner" verbindet mit schwungvoll edler Auffassung eine schöne Wirkung und würde in großer Ausführung [illegible] Eindruck nicht verfehlen. Karl Clasen zeigt in einer kleinen [illegible] Skizze und größerer Zeichnung „[illegible] als Verbannten auf Schloß Aeber 1530", und [illegible] den Gegenstand eines kleinen Bildes der [illegible] Tragödie Richard III., indem er uns des [illegible] Brautwerbung um die Königin Anna am Sarge ihres [illegible] vor's Auge führt. So wenig Wahrscheinlichkeit diese Scene schon im Stücke hat, so wenig scheint sie uns geeignet, der bildenden Kunst zum Vorwurfe zu dienen. Doch wollen wir gern anerkennen, daß die malerische Auffassung viel Gutes hat. — Wir sind gespannt, welche Auswahl der Kunstverein unter diesen Einsendungen treffen wird, [illegible] nur allzu wenig Darstellungen aus der [illegible] Geschichte [illegible], welche im Konkurrenz-Ausschreiben [illegible] wurden und auch im größeren Publikum [illegible] Interesse erweckt haben würden. Dennoch kann man im Ganzen mit dem Ergebniß des Unternehmens recht zufrieden sein und es dem Kunstverein Dank wissen, unsere Historienmaler zu frischer Thätigkeit angeregt zu haben. Wir hielten es deßhalb auch für Pflicht, die Skizzen einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, als wir sie in der Regel üben, weil wir es als ein erfreuliches Zeichen betrachten, daß sich in der Düsseldorfer Schule, die sich jetzt vornehmlich mit der Pflege der Genre- und Landschaftsmalerei befaßt, noch so viele tüchtige Kräfte der Historienmalerei [illegible], wenn sie nur hoffen dürfen, ihre Bestrebungen auf diesem wenig begünstigten Felde einigermaßen [illegible] zu sehen.

Personalnachrichten.

B. **Der Historienmaler Albert Baur** in Düsseldorf hat unter [illegible] Bedingungen einen Ruf als Professor und Lehrer der Historienmalerei an die Großherzogliche Kunstschule in Weimar erhalten und angenommen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

R. B. **Ausstellung im Germanischen Museum.** Der Beifall, den die Ausstellung geliehener Gegenstände allgemein gefunden hat, welche im vorigen Jahre gelegentlich des Dürer-Jubiläums im Germanischen Museum veranstaltet war, hat das Direktorium dieser deutschen National-Anstalt veranlaßt, die Eröffnung eines neuen Raumes im Museum durch eine zweite Ausstellung hervorragender kunstgewerblicher Gegenstände zu feiern, welche zu diesem Zwecke von verschiedenen Kunstfreunden und Sammlern hergeliehen wurden. Die Eröffnung dieser Ausstellung schloß sich an die feierliche Grundsteinlegung (am 12. Mai) zum Wiederaufbau der künstlerisch werthvollen Theile, besonders eines sehr schönen Kreuzgangs, des ehemaligen Augustiner-Klosters in Nürnberg, welches von den Behörden der Stadt gegenwärtig abgetragen wird, um den Platz für einen großen Neubau zu gewinnen. Die hier für kurze Zeit vereinigten Gegenstände wurden von Direktor Essenwein aus verschiedenen bedeutenden und berühmten Sammlungen, wie der des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, des Grafen Erbach-Erbach zu Erbach, des Herzogs von Coburg-Gotha, des Hof-Antiquars Pickert zu Nürnberg und mehreren andern mit Rücksicht darauf ausgewählt, daß sie, sämmtlich ausgezeichnet durch hohen Kunstwerth, zugleich eine Ergänzung der historisch geordneten Folgen ähnlicher Gegenstände bilden, welche das Germanische Museum selbst besitzt, und somit dazu beitragen, die Zwecke des Germanischen Museums, vor Allem die Darstellung der Geschichte der deutschen Kultur zu fördern. Die Ausstellung enthält Goldschmiedearbeiten kirchlichen und profanen Gebrauchs des Mittelalters und der Renaissance, zum Theil mit kostbaren Emaillen und edlen Steinen (darunter auch antiken Gemmen) geschmückt, eine große Anzahl höchst ausgezeichneter Schwerter mit reizvollen Ornamenten, welche in Eisen getrieben, geschnitten oder tauschirt sind, dann eine Anzahl Gewehre und Pistolen mit reich eingelegten Ornamenten in Elfenbein und Perlmutter, einige alte Handschriften auf Pergament mit schönen Miniaturen, so wie einige Arbeiten in Bronze und Zinn. Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort. Doch darf der Hauptanziehungsgegenstand der ganzen Ausstellung, nämlich ein bisher wenig bekannter, großer silberner Pokal des berühmten Nürnberger Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer, (um 1570 gefertigt), welchen Kaiser Wilhelm I. im Jahre 1867 aus Rußland erkauft hat, nicht unerwähnt bleiben. — Aehnliche Ausstellungen, welche manches werthvolle, in Privatbesitz verborgene Stück an's Licht ziehen und der Wissenschaft und der Kunst-Industrie unserer Tage zugänglich machen, sollen auch in den künftigen Jahren veranstaltet werden.

B. **Die Permanente Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus** in Düsseldorf brachte jüngst ein interessantes Schlachtenbild von Emil Hünten, welches die großherzoglich Hessische Division bei St. Privat am 18. August 1870 darstellte und auf einer Fläche von 10 Fuß Länge eine übersichtliche Anschauung des glorreichen Kampfes gab. Im Auftrage der hessischen Offiziere und Militairbeamten als Geschenk für den Großherzog gemalt, bot das Werk mit den vielen Figuren und Porträts, dem wenig malerischen Terrain und den sonstigen Schwierigkeiten, die ein modernes Kriegsbild zu überwinden hat, dem Künstler eine ungemein schwierige Aufgabe, und es verdient daher die treffliche Bewältigung derselben um so mehr Anerkennung. Wir stehen nicht an, das Gemälde als das Beste zu bezeichnen, was Hünten bisher geschaffen hat, und wünschen, daß dem Meister Gelegenheit geboten werde, sein Talent noch oft in ähnlicher Weise zu bewähren. Von L. Knaus war gleichzeitig ein vorzügliches Porträt ausgestellt, das einen Herrn im Jagdcostüm (ganze Figur) in sprechender Charakteristik wiedergab. Die ungezwungene Auffassung, der lebendige Ausdruck des Kopfes, das fein gestimmte Kolorit und die bewunderungswürdige Behandlung des Ganzen, besonders auch des großen Hundes, dürften das Bild dem berühmten Bildniß Raven's würdig an die Seite stellen. Ein ebenso rühmenswerthes Werk von Knaus befand sich zur selben Zeit auf der Ausstellung von E. Schulte. Es zeigt ein junges Landmädchen, welches mehreren Gänsen das Futter reicht. Im Hintergrunde liegt das Dorf im hellen Sonnenlichte. Auch hier traten die glänzenden Eigenschaften des Meisters in vollem Maße hervor, wobei namentlich die Vielseitigkeit Staunen erregt, mit der er Figuren, Thiere und Landschaft

in gleicher Vollkommenheit darzustellen versteht. B. Vautier brachte ebenfalls zwei neue Meisterwerke zur Anschauung: ein fein individualisirtes Genrebild, das einen Bauern zeigt, welcher den Advokaten eine schwierige Rechtsfrage auseinander zu setzen sucht, und das Bildniß eines jungen Mädchens in Bauernkostüm, beide von derselben oft anerkannten Tüchtigkeit in Zeichnung und Durchbildung. Unter den vielen neuen Landschaften zeichneten sich Bilder von A. Weber, A. Leu, Oswald und Andreas Achenbach und Lommen ehrenvoll aus, von denen namentlich des Letzteren „Regenstimmung" Aufsehen erregte.

Das k. Kupferstichkabinet in Dresden hat in der neuesten Zeit wiederum eine sehr erwünschte und höchst werthvolle Vermehrung erhalten. Ein warmer Freund der Kunst, der wirkliche Geheime Rath Dr. Müller, hat demselben eine Anzahl von 178 Blatt Handzeichnungen neuerer Meister zum Geschenk gemacht, welche die Auslese des Besten und Werthvollsten aus seiner alten Dresdener Kunstfreunden weitbekannten reichen Handzeichnungssammlung bilden und fast alle hervorragenden Meister der neueren deutschen Malerei in vorzüglichen Werken, überdies auch mehrere französische und niederländische Künstler in trefflichen Blättern vertreten. Der Besitz dieser Sammlung wird der Handzeichnungsabtheilung des Kabinets gerade auf dem Gebiete der modernen Kunst eine um so werthvollere Ergänzung gewähren, als die hohen Preise von Handzeichnungen namhafter lebender Künstler es in der Regel den öffentlichen Sammlungen nicht gestatten, ihre meist beschränkten Mittel zur Erwerbung solcher Kunstwerke zu verwenden, und deshalb bisher auch die Dresdener k. Sammlung nur gelegentliche und einzelne Ankäufe auf diesem Gebiet bewerkstelligen konnte. Infolge dieser Schenkung wird jedoch künftig diese Sammlung jede Richtung in der Entwicklung der neueren deutschen Malerei durch ihre besten Namen vertreten sehen. Mit Ausnahme eines Blattes von D. Chodowiecki, gehören sämmtliche Zeichnungen derjenigen Periode der neueren Kunst an, welche mit Carstens beginnt. Von diesem selbst ist eine Darstellung der „vier Jahreszeiten" (in den Gestalten des Thierkreises) vorhanden; Thorwaldsen, Reinhardt und Koch vertreten die am Anfang des Jahrhunderts in Rom arbeitenden Künstler, besonders reichhaltig erscheint aber die Gruppe der Historienmaler, welche als römisch-deutsche und dann als Münchener Schule durch die stilisirte Zeichnung und durch die Wiederbelebung der Wandmalerei eine so großartige Reform der deutschen Kunst ins Leben rief. Cornelius' „Grablegung" (bekannt durch den Stich von Anton Krüger), Blätter von Overbeck (2), Schnorr (2 Zeichnungen zur Bilderbibel von 1827 und 1835, eine Komposition aus dem Nibelungencyklus von 1869), Veit, Führich, Steinle, H. v. Heß, Peschel bilden eine Reihe der werthvollsten Kunstwerke dieser Richtung. — Von den Historienmalern der zweiten Generation, welche ihre Laufbahnen als Schüler der Vorgenannten begonnen haben, finden wir Kaulbach, Schwind, Rethel, Zumpe, Wislicenus; die eigenartige Kraft Genelli's ist durch seinen „Eros und Anteros", auch die zeichnenden Bildhauer Schwanthaler, Rietschel, Hähnel sind in charakteristischen Blättern vertreten. Aus der Düsseldorfer Schule besitzt die Sammlung historische Kompositionen von Bendemann, Lessing, Mücke, Genredarstellungen von Schrödter, Hasenclever, Jordan, Ritter; von Genremalern anderer deutschen Kunststätten zeichnen sich die Arbeiten von J. A. Klein, Peter Heß, Dielmann und Hosemann aus. Wie zu erwarten, ist Ludwig Richter in vorzüglichen Zeichnungen figürlicher wie landschaftlicher Darstellung vertreten; seine drei ausgeführten Aquarellen: „Harzlandschaft", „Schlafende Hirtin", „Im Frühling", zählen zu den Perlen der Sammlung. In der Gruppe der Landschaftsmaler finden wir die hervorragenden älteren und jüngeren Meister: Preller, Horny, Reinbold, Karl Rottmann, Schirmer, Oehme, Dreber, Hummel, Leypold, Andr. Achenbach, Ed. Hildebrandt u. A.; von Architekturmalern: Gerhard, Kirchner, R. Alt, Karl Werner, Gräb, Passini, Choulant; Thierstücke von Mind, C. Krüger, Wegener, Siegwald Dahl, Hasse (7 Bl.); Seestücke von Kauffmann und Melbye. Unter den 38 Blättern von ausländischen Künstlern sind vor Allem einige französische Zeichnungen hervorzuheben: Paul Delaroche's „Römische Pilger", mehr ein in Aquarell und Deckfarben völlig ausgeführtes kleines Bild als eine Handzeichnung zu nennen, und eine der überaus seltenen Zeichnungen von Leopold Robert: „Schlafender Räuber von seinem Weibe bewacht". Es genüge im Uebrigen zu erwähnen, daß eine Reihe bekannter moderner Genre- und Landschaftsmaler der Franzosen und Niederländer, der Schweizer Calame, die Engländer Callow und Copley, der Malteser Preziosi u. A. meist in elegant ausgeführten Aquarellen vertreten sind. (Dresd. Journ.)

Ueber die diesjährige akademische Ausstellung in London veröffentlicht Max Schlesinger in der Köln. Zeitung einen Bericht, welchem wir Folgendes entnehmen: „Alles in allem genommen kann die diesjährige Ausstellung der Akademie nicht die beste ihrer Gattung genannt werden. Trotzdem beherbergt sie manch Gutes und geradezu Vortreffliches. Der alte Landseer, der mehr als ein anderer der zeitgenössischen englischen Maler durch den Stich auch auf dem Continent bekannt ist, aber schon seit geraumer Zeit durch Altersschwäche an größeren Arbeiten verhindert wird, überrascht uns durch drei Gemälde, die, allesammt unausgeführt, dennoch in jedem Pinselstriche den großen Meister verrathen. Das eine ist Porträt: Lady Emily Peel mit zweien ihrer Lieblingshunde in offener Landschaft. Das Porträt ist, wie überhaupt die menschliche Figur, bei Landseer immer Nebensache gewesen, so auch in diesem Bilde. Ihm kam es vor allem darauf an, die beiden Hunde getreulich auf die Leinwand hinzuzaubern, die Herrin aber mag zusehen, wie sie selber mit sich fertig wird; deßhalb ließ er sie ungalanter Weise unfertig in der Zeichnung sowohl wie im Kolorit, und das hübsche Original würde harte Arbeit haben, den steif gezeichneten Zügen Leben zu verleihen und das rosafarbene Kolorit, mit dem Landseer sie anstrich, wieder abzuwaschen. Wer heißt aber Damen, einem Thiermaler als Porträtmodell sitzen? Die Königin that es und der alte Wellington nebst noch vielen anderen berühmten Persönlichkeiten Englands, doch fanden sie alle hintendrein, daß sie um vieles schlechter wegkamen als ihre Pferde und Hunde, ja, selbst als ihre Reitknechte, die als halbe Kentauren schon mehr in Landseer's Fach schlagen und denen er ihre Individualität viel besser abzulauschen versteht, als Menschen anderen Berufes. Die beiden anderen Landseer'schen Gemälde gehören in das Fach des Allegorischen. Das eine stellt ein Lämmchen vor, das sich traulich an einen Löwen schmiegt, somit das Millennium, wie es bisher nur auf der Leinwand und in Menagerien existirt; das andere behandelt einen etwas verwickelteren Vorwurf: das Reich der allgemeinen Gnade. Ein Taufbecken verirrte sich, gleichviel durch welches Ungefähr, aus geweihten Räumen hinaus in's Freie. Vielleicht ist es das letzte gerettete Ueberbleibsel einer Kirche, die dort gestanden hatte und durch Feuer oder Menschenhände zerstört wurde; vielleicht wurde es von frommen Menschen aufgestellt unter freiem Himmel. Struppiges Gras wächst rings herum, und auf dem Grase drängen sich Schafe hinan an das geweihte Wasserbecken, weiße, schwarze und gefleckte, die Unschuldigen mitsammt den Sündern, die Reinen und die Gefallenen bunt durcheinander. Ueber ihnen allen aber steigt der Regenbogen der Versöhnung auf aus dem Born der Erlösung, und fromme Tauben, die sich auf dem Rande des Taufbeckens niedergelassen haben, schauen mit ihren milden Augen hinab zu den Sündern und hinauf zu dem Zeichen der allgemeinen Versöhnung. Der Gedanke ist poetisch, die Zeichnung vortrefflich, das Ganze leider nur Skizze, doch sind die Schafe mit einer Meisterschaft charakterisirt, wie wir es von Landseer gewohnt sind. Es wird ihm schwerlich vergönnt sein, viel mehr zu schaffen, denn er ist altersschwach und geht dem Grabe entgegen. Leider hinterläßt er Niemanden, der ihn ebenbürtig vertreten könnte. Die neben ihm als Thiermaler jetzt in England zu den bekannten Größen zählen, sind allesammt hart oder geleckt. Zwar kann man ihre Schafe nicht mit Kühen und ihre Kühe nicht mit Pferden verwechseln, sie verstehen eine Heerde mitsammt dem Hund und Treiber recht gut zu gruppiren, malen obligaten Sonnenschein und Regen, obligate Düngerhaufen und Hintergründe mit recht viel Behagen und Geschicklichkeit, aber es ist eben alles aus der Tiefe ihrer Skizzenmappen bedachtsam und mühsam Zusammengestelltes, dagegen nirgends geniales Erfassen der Thier-Individualität, überall Mangel an breiter Darstellung und eine vollständige Abwesenheit jenes stillen Humors, durch den Landseer sich so sehr auszeichnet und ohne den der Thiermaler bald dem Fluche der Langenweile anheimfällt, wofern er nicht wie Rubens oder Snyders die Kraft besitzt, das Wilde und Dämonische der Thierwelt zur Anschauung zu bringen." Bezüglich der Marinemalerei heißt es weiter unten: „An dankbaren Stoffen für Marinemaler ist kein Mangel, und an Liebhabern dürfte es doch auch nicht fehlen. Trotzdem zeigt uns das heutige England wenige Marine-

maler von hervorragender Bedeutung. Belgien, Holland und Deutschland, von denen keines noch mit dem Anspruch hervortrat, die Wellen zu beherrschen, sind in dieser Sphäre reicher. Das war nicht immer so. England besaß früher ganz ausgezeichnete Seehelden vom Pinsel — ich erinnere bloß an Turner und Constable —, während heute als wirklich bemerkenswerth und originell nur etwa J. C. Hook hervorzuheben wäre. Dieser Hook ist ein ganzer Mann. Gut, wie er sich im Stich präsentirt, kann er doch nur in seinen Originalgemälden seinem Werthe entsprechend gewürdigt werden. Denn das Kolorit seines Wassers ist frisch, durchsichtig, lebendig, naß und kalt wie kaum eines anderen Meisters. Hook ist ein Feigling, wagt sich nie hinaus auf die große, offene See, wo es der Stürme und Sandbänke so viele geben soll, sondern bleibt hübsch daheim an der vaterländischen Küste, deren grüne Dünen und schmucke Buchten er, ohne den leisesten Anflug von Idealisirung, mit wunderbar poetischer Wahrheit wiedergibt. Sein Lieblingsfahrzeug ist das Fischerboot, und Fischer sind seine Lieblingsmenschen, lieber aber als beide ist ihm die grüne See mit ihren weißen Kämmen, der er alle Geheimnisse von Ebbe und Flut heimtückisch abgelauscht hat. Seine Behandlung scheint so einfach, daß sie viele Nachahmer anlockt; doch reicht von ihnen kein einziger an ihn hinan, und wollte er ehrlich lehren, worin das große Geheimniß seiner Pinselführung bestehe, er könnte es nicht, eben so wenig wie Joachim seinen Bogenstrich auf einen Anderen zu übertragen vermöchte. „Dergleichen lernt sich nicht, das muß durch eigenes ursprüngliches Gefühl erobert werden" — sagen die Musiker. Und die Maler sagen dasselbe, nennen es ebenfalls „innere Offenbarung", ohne daß das Wort sie und andere dem Begriffe näher brächte. Dabei wird es bleiben, so lange es Kunst geben wird: nur ihren Auserwählten wird die höchste Offenbarung zu Theil; die sie aber besitzen, können sie nicht weiter offenbaren als gegliederte Lehre für ihre Jünger."

— **Die Ausstellung alter Gemälde** im Saale „Arti et Amicitiae" in Amsterdam, bleibt, statt der ursprünglich nur auf zwei Monate berechneten Dauer, bis Ende Juli geöffnet.

Vermischte Nachrichten.

Die Enthüllung des Winckelmann-Denkmals zu Dresden. Die Dresdener Kunstgenossenschaft hatte bei der Feier des hundertjährigen Todestages Johann Jakob Winckelmann's beschlossen, dem großen Begründer der neuern Kunstwissenschaft ein bleibendes Denkmal zu stiften. Das in gelungenster Weise ausgeführte Werk, bestehend in einem bronzenen Reliefmedaillon mit Winckelmann's Bildniß von G. Broßmann auf einer architektonisch verzierten Tafel von polirtem Zöblitzer Serpentin nach der Zeichnung von Richard Steche, war mit Genehmigung der Generaldirektion der k. Sammlungen im Treppenhause des Japanischen Palais aufgestellt worden. Hier war durch die würdige architektonische Umgebung, durch die unmittelbare Nähe der Antiken, welche zuerst der Begeisterung Winckelmann's für griechische Kunst Nahrung boten, und der k. Bibliothek, mit welcher jetzt die einst unter Winckelmann's Aufsicht gestellte Bünau'sche Bibliothek aus Nöthnitz vereinigt ist, die geeignetste Stelle geboten, Winckelmann's Andenken in Dresden zu ehren, und am 8. Juni, als seinem Todestage, fand die feierliche Einweihung des Denkmals in würdiger Weise statt. In Gegenwart der eingeladenen Herren Staatsminister Frhrn. von Friesen und von Nostitz-Wallwitz, des Herrn Oberbürgermeisters Pfotenhauer und anderer hervorragender Persönlichkeiten hatte sich die gesammte Dresdener Kunstgenossenschaft versammelt, und vor dem mit frischem Lorbeer bekränzten, reich mit grünen Pflanzen dekorirten Denkmal, welches in seiner schönen Ausführung dem Gebäude zu hoher Zierde gereicht, hielt Professor Hettner die von warmer Begeisterung durchwehte Festrede, deren Inhalt wir unsern Lesern demnächst wörtlich mittheilen werden. Im Namen der Kunstgenossenschaft übergab hierauf deren erster Vorstand, Herr Thessel, die Stiftungsurkunde des Denkmals, welche von dem Staatsminister Freiherrn von Friesen, als dem Vorstande der Generaldirektion der kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, übernommen wurde. Die Feier wurde durch zwei vom Kreuzschulchor vorzüglich vorgetragene geistliche Motetten von Homilius und Reißiger eröffnet und beschlossen. (Dresd. Journ.)

Kunstunterricht für Frauen. Der Münchener Kunstschule für Frauen wurde von der bayerischen Regierung eine jährliche Subvention von 6000 fl. bewilligt.

Wilhelm v. Kaulbach arbeitet, einer Korrespondenz der „N. fr. Pr." zufolge, an einem Werke: „Die Verfolgung der Christen unter Nero", das sich seinen bedeutendsten Kompositionen zur Seite stellt. Aber auch in den Ruhepunkten — das ist, wenn der unermüdete Mann einen Augenblick sein großes Bild verläßt — läßt ihn sein reger Geist nicht rasten, und er zeichnet dann auf ein ihm zunächst liegendes Papier geniale Skizzen. So entsprang in der jüngsten Zeit eine — an seine Reineke-Fuchs-Illustration erinnernde — Scene, einen Fuchs zwischen Gänsen darstellend. Ferner (bereits photographirt) „Romulus und Remus" — zwei Kinder mit alten Gesichtern, mit Krone, Ketten und Blitz, an einer Wölfin saugend — „Romanische Milchbrüder" genannt. Unter der Gruppe ist zu lesen: „Aus der wölfischen Milch sogt ihr bestialische Denkart."

Ueber ein neues Bild Matejko's wird der „Neuen freien Presse" aus Krakau geschrieben: „Stephan Bathory im Lager von Wielki Luki" heißt die neueste Schöpfung Matejko's, die zwar noch nicht der Oeffentlichkeit übergeben wurde, jedoch schon so gut wie vollendet ist und für die Wiener Weltausstellung bestimmt zu sein scheint. Das Bild ist, wie alle von diesem Meister, in großartigem Stile konzipirt. Die Komposition ist reich an Gruppen und Prachtkostümen und übertrifft womöglich, da die Scene unter freiem Himmel spielt, inmitten einer Winterlandschaft, vom hellen Tageslichte und dem blendenden Schnee erhellt, alle früheren Schöpfungen Matejko's an Farbenpracht. Im Vordergrunde sitzt der König beim Eingange in das Zelt, geharnischt; seine Füße ruhen auf einer Bärenhaut, die auf dem blendendweißen Schnee vor ihm ausgebreitet liegt. Vor ihm beugt sich in Demuth die russische Gesandtschaft, um Frieden flehend. An der Seite steht Possevin, der einflußreiche Rathgeber des Königs, der, um nur Rußland für die katholische Kirche zu gewinnen, wenn auch scheinbar unwillig, das siegreiche Schwert in die Scheide steckt. Hinter dem König und weiter im Hintergrunde des Zeltes erscheint die imposante Figur des mächtigen Kanzlers Zamoyski, des Vertrauten und treuesten Rathgebers des Königs, der über den Vorgang ganz in Gedanken versunken ist. Das Interesse der Handlung konzentrirt sich in der Person des Königs und der russischen Gesandten; die mannichfachen Gruppen im Hintergrunde des Bildes nehmen an dem Vorgange keinen unmittelbaren Antheil. Umsomehr aber blendet das Auge die blinkende Rüstung des Königs, der große silbergewirkte Mantel des russischen Gesandtschaftsführers, der prächtige hochrothe Kontusch des Großkanzlers und das Zeltlager selbst. In der Technik scheint Matejko an diesem Bilde das Höchste leisten zu wollen, namentlich tritt dies in der virtuosen und koloristisch interessanten Behandlung der Nebensachen hervor".

Dekorationsmalerei auf Zinn. Eines der letzten Hefte der Comptes rendus der Pariser Akademie empfiehlt ein Verfahren zur Herstellung von Dekorationsmalereien auf ganz dünn ausgewalztem Zinn. Das Zinnblatt wird zunächst auf einer harten und glatten Unterlage, am besten Glas, aufgespannt, nachdem zuvor die Fläche angefeuchtet ist. Die Malerei wird dann mit Oelfarben ausgeführt und, nachdem sie trocken geworden und gefirnißt ist, von der Unterlage abgenommen. Das bemalte Zinnblech läßt sich dann rollen wie Papiertapeten, hat aber den Vorzug, daß es biegsam und daher auch auf krummen Flächen zu verwenden ist. Außerdem erreicht man den Vortheil, daß sich die bemalte Fläche ohne Umstände abwaschen läßt. Vor der Befestigung auf die Wand muß die letztere noch mit einem Anstrich versehen sein, der kein Wasser annimmt. Vergoldungen des Zinnes leisten der Oxydation durchaus Widerstand.

K. D. **Eine amerikanische Bildhauerin.** Zu Florenz, nahe bei dem Pinti-Thore, befindet sich ein kleiner protestantischer Friedhof von großer Einfachheit, doch schön und schattig gelegen. Auf diesem Friedhofe ruht der in Amerika hochgefeierte unitarische Prediger Theodor Parker, einer der edelsten Männer der Vereinigten Staaten. Ein einfacher Marmorstein, welcher als Inschrift seinen Namen und die Zeit seiner Geburt und seines Todes trägt, steht an seinem Grabe, über welches eine amerikanische Pinie, ähnlich denen, unter deren Schatten der Verstorbene so gerne in seiner Kindheit betete, ihre dunklen Zweige ausbreitet. Wenige Amerikaner, welche Florenz besuchen, verlassen wohl diese Stadt, ohne der

letzten Ruhestätte ihres edlen Landsmanns einen Besuch abgestattet zu haben. Kürzlich hat nun Miß Margaret Foley, die zweifelsohne zu den talentvollsten Bildhauerinnen der nordamerikanischen Union zählt, eine große Marmorbüste von Theodor Parker geschaffen. Wenn es wahr ist, was ein renommirter Kunstkritiker sagt, daß ein Künstler nur dann ein vollendetes und wirksames Kunstwerk zu schaffen vermöge, wenn er dasselbe mit ganzer Liebe und vollster Sympathie für seinen Gegenstand arbeite, so darf das in Rede stehende Werk von Miß Foley schon aus diesem Grunde in hohem Grade Anspruch auf künstlerischen Werth machen. Aber ganz abgesehen hiervon, ist die erwähnte Büste, was Ausdruck und plastische Darstellung anbetrifft, ein gelungenes Werk. Die Künstlerin hat nicht nur die charaktervollen Züge Theodor Parker's naturgetreu wiedergegeben, sondern sie läßt auch das innerste, geistige Wesen dieses wahrhaft frommen Mannes mit seltener Frische und Lebendigkeit im Marmor wiederaufleben. Sie hat nicht nur eine gute Porträtbüste geschaffen, sondern sie hat Th. Parker's Geist und Wesen künstlerisch dargestellt. Gegenwärtig ist Miß Foley mit einer Brunnengruppe beschäftigt, die ursprünglich für Chicago bestimmt war und deren Hauptgegenstand zwei Knaben und ein Mädchen bilden. Von früheren Werken dieser Künstlerin sind besonders erwähnenswerth: eine Büste von Charles Sumner, jenem ernsten und charaktervollen Repräsentanten des Staates Massachusetts im Bundessenate zu Washington City, dessen Name noch kürzlich bei Gelegenheit der Alabama-Frage und in Folge der Verhandlungen über den Waffenverkauf von Seiten der Vereinigten Staaten an Frankreich auch in Europa vielfach genannt wurde; alsdann eine Kolossal-Büste des rühmlichst bekannten Dichters William Cullen Bryant und ein Basrelief von Henry Wadsworth Longfellow, dem bedeutendsten Poeten Amerika's. Alle diese Arbeiten zeichnen sich ebenso durch treue Naturwahrheit wie durch ideale Auffassung und meisterhafte Technik aus. Auf der Londoner internationalen Kunstausstellung von 1871 lenkten die Arbeiten der Miß Foley die Aufmerksamkeit der Besucher in hohem Grade auf sich.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Mai — Juni.

Schreinwerk in der Pfarrkirche zu Möchling im Jaunthale in Kärnten. Von Anton Ritter v. Gallenstein. (Mit einer Tafel). — Ein altdeutscher Wandteppich von Schloss Strassburg in Kärnten. Von Albert Ilg. (Mit einer Tafel). — Archäologische Ausbeute auf einem Ausfluge nach dem Chorherrenstifte St. Florian in Ober-Oesterreich. Von Johann Gradt. (Mit 11 Holzschnitten). — Altchristliche Elfenbeinarbeit in Brescia. Von E. Dobbert. — Meister Jörg Jordan. Von Albert Ilg. (Mit 1 Holzschnitt.) — Zwei gothische Kirchthürme in Pressburg. (Mit 2 Holzschnitten). — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. II. Theil. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von K. Fronner. (Mit 5 Holzschnitten). — Todesdarstellungen vor den Todtentänzen. Von Albert Ilg. — Ein Lamberg'scher Grabstein im Schottenkloster zu Wien. Von Dr. K. Lind. (Mit 1 Holzschnitt). — Evangelium-Codex mit vielen kostbaren Miniaturen und Initialen im Prager Domschatze. Von Dr. Fr. Bock. — Römische und mittelalterliche Kunstschöpfungen am Fusse des Wechsels. Von Albert Ilg. (Mit 1 Holzschnitt). — Grabmale zu Weinsteig in Nieder-Oesterreich. — Funde von Römersteinen. — Die Familien Gundlach und Gundel. Von Dr. Ernst Edlen von Hartmann-Franzenshuld. (Mit 7 Holzschnitten). — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. K. Lind. (Mit 1 Holzschnitt). — Römisches aus Ober-Döbling. Von Fr. Kenner. — Ulrichs von Lichtenstein, des Minnesängers, Grabmal auf der Frauenburg (Steiermark). Von Dr. K. Lind. (Mit 1 Holzschnitt). — Die Märtyrer der Katakomben und die römische Praxis. Von Dr. J. A. Messmer. — Der Alterthumsverein in Wien. — Die Kunst im Handwerke. — Dürer's Reiterskizzen zum Triumphzuge Kaiser Maximilian I.

Gewerbehalle. Nr. 6.

Der Löwe in der Kunst. Von Const. Uhde. (Mit Abbild.). — Relief von einem Stickrahmen, ehemals Eigenthum einer Dame am Hofe Kaiser Karl's V., jetzt in der Berliner Kunstkammer. — Zinnschüssel, Nürnberger Arbeit des 16. Jahrh. im Nationalmuseum in München. — Kamin aus geschnitztem Eichenholz, 16. Jahrh., London. —

Christliches Kunstblatt. Nr. 6.

Das gräfl. evang. Gymnasium in Wernigerode. (Mit Abbild.) — Phototypie. — G. Weber, Der Dom des h. Gral. — Der Karlstein in Böhmen.

Anzeiger des german. Museums. Nr. 5.

Beiträge zur Geschichte der Holzschneidekunst (Mit Abbild.).

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 80 u. 81.

Die Entwürfe für die Preismedaillen der Wiener Welt-Austellung. — Permanente Ausstellung von Kupferstichen, Holzschnitten, Chromolithographien etc. im Museum. — Einiges über die Technik orientalischer Lackarbeiten. (Schluss). — Russische Bestrebungen zur Förderung der Kunstgewerbe. — Rechenschafts-Bericht des Ausschusses des steiermärk. Vereines zur Förderung der Kunstgewerbe über das Vereinsjahr 1871. — Ausstellung von Frauenarbeiten auf der Wiener Weltausstellung. — Katalog der Ausstellung der vervielfältigenden zeichnenden Künste.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 10 u. 11.

Concours de gravure à l'eau-forte ouvert par le Journal des Beaux-arts. — Le centenaire de l'académie royale de Belgique. — L'exposition de Liège. — Le Salon de Paris.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 99.

Ein neuer Stil im Portraitfache. — Photographien-Album. Von Ludw. Pietsch. — Das praktische Pigmentdruckverfahren.

Gazette des Beaux-Arts. Juni.

Salon de 1872. Von Paul Mantz (Mit Abbild.). — Journal de mes fouilles (2e article). Von E. Beulé. (Mit Abbild.) — Marguerite d'Autriche; l'église de Brou; les artistes de la Renaissance en Flandres. Von J. Houdoy. — Beilagen: Le printemps de 1872, Originalradirung von Feyen-Perrin; Vaches sous bois, nach Troyon rad. von Lalanne.

Art-Journal. Juni.

The royal academy exhibition. — British artists: Phil. Rich. Morris (Mit Abbild.). — Metallic compression casting. — Obituary: Rich. Westmacott; W. Traies; Ed. Mitchell; François Hipp. Debon; Franç. Gasp. Aimé Lanno. — The madonna di San Sisto. — Heliotypy. — Beilagen: Drei Stahlstiche, darunter die Putten von der Sixtin. Madonna Raffaels, gest. von F. Lutz, und Forts. des illustr. Katalogs der Londoner Weltausstellung.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Gsell.

(Fortsetzung.)

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
423	Albani, Fr., Urtheil des Paris	78
424	Backhuysen, Landschaft an der See	190
425	Bassano, J., Christus treibt die Käufer aus dem Tempel	152
426	Beham, Barth., Tod der Maria	31
427	Bellini, Gian, Madonna	320
428	van Bergen, Dirk, Zwei Thierstücke	1030
429	Bloemen van der Stand, Landschaft	800
430	Bloot, P., Interieur	123
431	Both, Andr., Bettler	200
432	Bramer, L., Beschneidung Christi	54
433	Brand, Ch. H., Zwei Flußlandschaften	90
434	Breenberg, B., Landschaft	205
435	Canaletto, Zwei Ansichten von Rom	1801
436	Canaletto, Ponte Rialto	905
437	Cranach, L., Anbetung des Kindes	10
438	„ „ Porträt des Justus Jonas	100
439	Crayer, de, Casp., St. Michael	51
440	Cuyp, Alb., Reiter	400
441	Dolce, Carlo, St. Johannes	130
442	Domenichino, Eine Sybille	211
443	„ Allegorie	390
444	Dürer, A., Aus dem Martyrium	21
445	Florentinische Schule, Madonna	1130
446	„ Maria mit dem Kinde	150
447	Floris, Fr., Römisches Bad	250
448	Francia, Fr., Madonna	100
449	Französische Schule, Marie Antoinette	60
450	Giordano, L., Sturz der Engel	101
451	„ „ Lucrezia	210
452	Giorgione, Adam und Eva	220
453	„ Ein Concert	166

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
454	Guercino da Cento, St. [illegible]	[illegible]
455	Hackert, Ph., Landschaft	1050
456	" " Waldausgang	131
457	de Heem, C., Blumen und Früchte	100
458	Helst, v. der, Alte Frau	131
459	[illegible], Ein Raucher	530
460	[illegible] Schule, Hl. Familie	160
461	Hoogstraten, S., Stillleben	167
462	Huchtenburg, J., Schlacht	920
463	Huysman, C., Ideale Landschaft	96
464	Italienische Schule, Männlicher Kopf	[illegible]
465	[illegible], de, Hunde und Katzen	45
466	Laar, P. de, Landschaft	71
467	Lairesse, Gerh., Landschaft	150
468	" " Auferweckung des Lazarus	150
469	Lely, P., Männliche Figur	320
470	Lingelbach, [illegible]	910
471	Luini, Haupt des Johannes	65
472	Loutherbourg, Ph. de, Zwei Seelandschaften	405
473	Mantegna, Andr., Grablegung Christi	610
474	Marcellis, Otto, a) Distel und Insekten b) Aehnlicher Gegenstand	600
475	Mignon, Abr., Stillleben	420
476	" " Blumen und Früchte	210
477	Molenaer, Jan, Tabagie	55
478	v. d. Neer, A., [illegible] Canalansicht	[illegible]
479	Netscher, Casp., Junge Dame	375
480	" " Vertumnus und Pomona	[illegible]
481	Palamedes, Wachtstube	318
482	" Würfelspielende Soldaten	500
483	Palma Vecchio, Skizzirte Figur	400
484	Parmigianino, Vermählung der hl. Catharina	101
485	Piazzetta, Die Jünger mit Christus	40
486	[illegible], Canal grande	305
487	" [illegible] in Venedig	372
488	Querfurt, Aug., a) Cavaliere zu Pferde b) Aehnlicher Gegenstand	1200
489	Raphael [illegible], St. Georg	301
490	Rembrandt (Schule), Hl. Familie	307
491	" " Hirtin und Heerde	555
492	" " Männliches Porträt	175
493	Ribera, a) Ein Cavalier b) Eine Dame	150
494	Ruthart, Wassergeflügel	107
495	Ruysdael, Jac., Gothische Dorfkirche	2400
496	" " (Moderne Imitation) Waldausgang	32
497	Sassoferrato, Madonna	161
498	Savery, Rol., Blumenstrauß	76
499	Snyders, Hunde verjagen Katzen	152
500	Solimena, Büßende Magdalena	530
501	Spanische Schule, Spielgesellschaft	61
502	Stoop, A., Reitergefecht	1010
503	Tempesta, Italienische Landschaft	172
504	Teniers, D., Ein Alchymist	88
505	" " Tabagie	32
506	Tiepolo, J. B., a) Venus und Vulkan b) Apollo und Daphne	1250
507	" " St. Joseph	20
509	" " Madonna	170
510	Troger, P., Abraham's Opfer	41
511	Unbekannt, Madonna	1170
512	" Der Schalksnarr	81
513	" Stillleben	112
514	" Männliches Porträt	2300
515	" Porträt	350
516	Vaccano, Susanna und die Alten	260
517	Velazquez, Infantin Margarethe	365
518	Venetianische Schule, Anbetung der drei Könige	15
519	" Ein Apostel	200
520	Veronese, P., Der Papst belehnt einen Fürsten	125
521	" " Leda mit dem Schwan	2750
522	" " Christus beim Zöllner	1495
523	Victor, T., Interieur	920
524	Schule Lionardo da Vinci's, Die lachende Gesellschaft	65
525	" " " " Weibliches Porträt	320
526	Vinckenbooms, Dav., Reiche Landschaft	101
527	Weenix, J. B. a) Jagdhunde b) Aehnlich	630
528	Werf, v. der, Christi Beschneidung	200
529	Wyck, Thom., Seehafen	65
530	Woo, Holländische Küstenstadt	605
531	Zeitblom, Barth., a) und b) Aus der Legende	150
532	Zuccarelli, Italienische Landschaft	24
533	" Landschaft	131

(Fortsetzung folgt.)

Inserate.

Heft 10 der Zeitschrift nebst Nr. 20 der Kunst-Chronik erscheint am 12. Juli.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

12. Juli



Nr. 20.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Kunstpflege in Oesterreich.

* Wie wir unlängst gemeldet haben, wurde Direktor v. Eitelberger als Beirath in das österreichische Ministerium des Unterrichts berufen. Das Kunstdepartement dieses Ministeriums erfuhr eine bedeutende Erweiterung, und eine Reihe von Reformen auf dem Gebiete der Kunstpflege und des Kunstunterrichts ist im Zuge begriffen, deren Durchführung die Aufgabe der außerordentlichen Mission v. Eitelberger's bildet. Wir erhalten über den Umfang und die Zielpunkte dieser Veränderungen, von denen man gewiß nicht nur in Oesterreich, sondern vermuthlich auch in Deutschland mit lebhaftem Interesse Kenntniß nehmen wird, aus guter Quelle folgende Mittheilungen.

In den Wirkungskreis des Kunstdepartements gehören alle vom Staate subventionirten Akademien und Kunstschulen, die k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, das Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie, die Musik-Institute, soweit sie durch Staatssubventionen erhalten werden, die aus Staatsmitteln fließenden Künstlerstipendien und Unterstützungen, endlich alle wichtigen Kunstfragen, deren Lösung in den Bereich des Staates fällt.

Eine der dringendsten Aufgaben ist die durch das Votum der beiden Häuser des österreichischen Reichsraths geforderte Reorganisation der Wiener Akademie der bildenden Künste. Die Akademie, welche nach ihrem gegenwärtigen Statute die doppelte Mission einer Kunstschule und eines Kunstinstitutes in sich vereinigt, soll fortan rein als „Hochschule der Kunst" konstituirt werden, mit der speziellen Aufgabe: „in den Ateliers der Meisterschulen die selbständige künstlerische Thätigkeit zu fördern und zugleich alle diejenigen Hülfsfächer und Hülfswissenschaften zu lehren, welche die Künstlerbildung auf ein höheres Niveau zu heben geeignet sind." Alles, was untergeordneter, vorbereitender Kunstunterricht ist und was deßhalb, wie ein Ballast, die Entwickelung der Akademie hemmte, wird aus derselben entfernt werden. Dagegen soll alles dasjenige, was die selbständige künstlerische Thätigkeit fördern und namentlich größeren Werken historischen Stils Raum und Aufmunterung bieten kann, auf's kräftigste gepflegt werden. In dem Neubau der Akademie ist eine Reihe geräumiger Ateliers für diesen Zweck bestimmt, und für die beiden Professoren der Bildhauerei werden außerdem zwei große Werkstätten für umfangreichere plastische Schöpfungen, wie sie das Fortschreiten der Monumentalbauten des neuen Wien in reicher Fülle erheischen wird, auf Staatskosten errichtet. In die Reihe der Hülfsfächer und Hülfswissenschaften, welche theils durch außerordentliche Professoren, theils durch vom Staate honorirte Docenten in regelmäßigen oder freien Kursen zu lehren sind, sollen zu den bisher vertretenen (Anatomie, Perspektive, Kunst- und Culturgeschichte) noch Kostümkunde, Kunstmythologie, Farbenlehre und Farbenchemie aufgenommen werden.

Die Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale wird zu einer Commission zur Erforschung der künstlerischen und historischen Denkmale des Kaiserstaates überhaupt erweitert. Sie wird demgemäß auch die prähistorischen Alterthümer, die Ueberreste der antiken Kunst auf österreichischem Boden, sowie die des Mittelalters und der Renaissance, endlich auch die Archive, soweit sie der Denkmälerforschung die Hand bieten können, in den Kreis ihrer Thätigkeit ziehen. Demgemäß erhalten selbstverständlich auch die literarischen

Publikationen der Central-Commission eine entsprechende Erweiterung.

Zugleich werden Maßregeln getroffen zu einer die sämmtlichen Länder Cisleithaniens umfassenden Museographie. Es ist dies das erste von Staatswegen unternommene Werk dieser Art in deutscher Sprache, welches deßhalb um so mehr geeignet ist, das Interesse der Kunstfreunde in Anspruch zu nehmen. Dasselbe soll nicht nur die öffentlichen, sondern auch die Privatmuseen in sich begreifen, in sofern letztere nicht selbst für wissenschaftlich brauchbare Kataloge zu sorgen im Stande sind. Es läßt sich leicht ermessen, daß auf diese Weise die in den Provinzialmuseen und Privatsammlungen vergrabenen oder doch nur einem kleinen Kreise zugänglichen Schätze der wissenschaftlichen Welt erst völlig werden erschlossen werden. Die Vollendung des Werkes wird eine Reihe von Jahren in Anspruch nehmen.

Auch die Verwendung der Staatsgelder für größere künstlerische Aufträge und Stipendien, das Ausstellungswesen, insoweit es Angelegenheit des Staates ist, endlich das gesammte Bauwesen, und zwar sowohl der öffentliche Profanbau als der Kirchenbau, werden durchgreifenden Reformen zu unterziehen sein. Als maßgebende Gesichtspunkte gelten hierbei die Forderungen, welche das Gemeinwesen an die Kunst als an eines der wichtigsten und edelsten Bildungsmittel des Volks zu stellen hat. Der Staat, der für die Erziehung der Künstler Sorge trägt, soll auch bei ihrer würdigen Beschäftigung in erster Linie stehen, im Ausstellungswesen soll den verderblichen Einflüssen der Mode und des geschäftlichen Interesses entgegengearbeitet, und die Verleihung der zur Ausbildung der Künstler bestimmten Stipendien soll an Bedingungen geknüpft werden, welche die Verwendung der vom Staate dargebotenen Mittel im allgemeinen Interesse der Kunst und der Wissenschaft zu sichern im Stande sind.

Korrespondenz.

München, im Juni 1872.

△ Je breiter sich in unseren Tagen das Virtuosenthum in der Kunst macht, um je größer ist die Bewunderung, zu der uns ein echter Künstler wie Defregger hinreißt. Wie Treffliches er bis jetzt geleistet, Vorzüglicheres brachte er nicht als seinen „Ball auf der Alm". Da ist kein Haschen nach blendendem Effekt, keine bloße Kopie der Natur, keine konventionelle Bewegung, nichts Typisches, sondern überall schlichte Einfachheit, geistvolle Abrundung, schlagende Wahrheit und überraschende Charakteristik. Der weißköpfige Alte, der sich mit der frischen Dirne an der Hand eben zum Tanze anschickt, ist wie die lachende Dirne ein unübertreffliches Meisterstück. Und wie herzlich lachen diese Bursche und Dirnen, wie wahr ist ihre Theilnahme an dem Scherz, den der Alte macht, wie sprechend ist die Individualisirung jedes Einzelnen nach Geschlecht, Alter und Charakter trotz des gemeinsamen Elementes, das allen Gebirgsbewohnern eigen! Das Beiwerk drängt sich nirgends vor, ohne deßhalb vernachlässigt zu sein, und was die Farbe betrifft, so ist sie einfach und wahr, dabei im Einzelnen von oft überraschender Feinheit und im ganzen und allgemeinen kräftig und harmonisch. — „Welke Blätter, todte Liebe" nennt Otto Seitz sein neuestes Bild, das gegenüber desselben Künstlers „Ermordung des Riccio" von unleugbarem Fortschritt zeugt. Was dem recht brav komponirten und gut kolorirten Bilde schadet, das ist, daß etwas Gesuchtes darin liegt vom Gedanken bis zum Titel. Im Schatten einer Treppe, über die eine geputzte Gesellschaft herabsteigt, an ihrer Spitze ein Liebespaar, liegt im Gestrüppe des Parkes ein Cavalier, den ein anderer mit dem blanken Degen in der Faust eben verläßt, um sich seitwärts in die Büsche zu schlagen. Der Beschauer bleibt im Zweifel, ob es sich um einen ehrlichen Zweikampf oder um einen schmählichen Meuchelmord handelt und empfängt so einen unklaren Eindruck von der Situation, was seine Theilnahme abschwächt, statt sie, wie vom Künstler offenbar beabsichtigt, zu steigern. — Rudolf Epp hat ein recht hübsches Genrebild ausgestellt: eine Gruppe von Bauersleuten schaut sich die Kunststücke zweier kleiner Jongleurs an. Bei sicherer Zeichnung und frischer Farbe ist die Charakteristik theilweise nicht über das Konventionelle hinausgekommen. „Nach der Preisvertheilung" könnte Hacke sein letztes Bild nennen, dessen Pointe in dem Gegensatze zwischen einem faulen Knaben und dessen fleißiger Schwester liegt. Hätte der Künstler die beiden Gruppen sich räumlich etwas näher gerückt, so würde die Komposition an Abrundung entschieden gewonnen haben. Böcklin brachte eine Venus Anadyomene, in welcher ideale Auffassung und hyperrealistische Darstellung mit einander einen unversöhnbaren Kontrast bilden. Der geistvolle Künstler liebt gemalte Paradoxen. — Unter den zahlreichen Acquisitionen der strebsamen Fleischmann'schen Hofbuchhandlung nehmen zwei Kabinetsbildchen des Franzosen Fichel, „Weintrinker" und „Violin- und Violoncellspieler" eine hervorragende Stelle ein, sowohl was die Abrundung der Komposition als was Kolorit und Technik anlangt. — Zu den Ergebnissen des letzten Krieges im friedlichen Gebiete der Kunst gehört auch ein recht lebendig aufgefaßtes Bildchen von Louis Braun, das „Preußische Corpsartillerie" zwischen Villeneuve-le-Roi und La belle épine zeigt. Es ist eine interessante Erscheinung, die der Kulturhistoriker sich nicht entgehen lassen darf, wie verhältnißmäßig klein die Anzahl der Kriegsbilder der letzten zwei Jahre ist. Die Deutschen erweisen sich auch hierin als ein friedliebendes Volk, das nur gezwungen das Schwert zog und jetzt, nachdem ihm vergönnt war, es wieder in die Scheide zu stoßen, an

seinen Kriegserinnerungen sichtlich keine allzugroße Freude hat. Hätten die Franzosen gesiegt, ich glaube, ihre Künstler malten ein halbes Jahrhundert hindurch nur Schlachtenbilder. — Es gehört Angesichts der Erfolge der Photographie mehr als gewöhnlicher Muth dazu, sich als Dilettant auf das Porträt zu werfen. Geschieht dieß aber mit so schönem Erfolge wie dies bei de Tailley der Fall ist, so hat die Kritik auch das Recht, einer solchen Leistung anerkennend zu gedenken. — Die Architekturmalerei war durch ein prächtiges großes Bild von Hoff: „Die Riva degli Schiavoni in Venedig" höchst ehrenvoll vertreten. Es ist keine leichte Aufgabe, einem schon so oft und mitunter so meisterhaft behandelten Stoffe wieder Seiten abzugewinnen, welche den Beschauer fesseln. — Xylander's eminentes Talent und rastloses Studium haben den jungen Künstler auf eine der höchsten Stufen seiner Kunst gestellt, und noch gibt jedes neue Bild desselben glänzendes Zeugniß von dem Streben nach dem höchsten Ziele, das ihn erfüllt. Diesmal stellte er gleichzeitig zwei sehr umfangreiche Mondnachtbilder von der Nord- und Ostsee aus, in denen Lüfte und Wasser mit der nämlichen Meisterschaft behandelt waren. — Zu den Koryphäen unsrer Landschafter zählt seit Jahren der gemüthreiche Karl Ebert, dessen letztes Waldbild wieder alle Reize eines deutschen vom Sonnenlicht verklärten Buchenwaldes zur Anschauung bringt. Wenn ich in derselben Zeile mit ihm Hellrath's „Waldeingang" nenne, so möchte ich dem letztgenannten Künstler damit andeuten, daß ich die mannichfachen Vorzüge seines Werkes rückhaltslos anerkenne. Je weniger Pflege hier die Aquarellmalerei findet, desto lebhafter sprachen einige Arbeiten in dieser Technik von Waldorp, Erw. Ohme, Edmund Hammann und Girolamo Induno an, aus welchem Grunde ich sie hier verzeichne. —

Seit ein paar Tagen ist im Kunstausstellungsgebäude gegenüber der königl. Glyptothek die regelmäßige Lokalkunstausstellung der hiesigen Künstler eröffnet. Bis jetzt ist die Anzahl der ausgestellten Werke noch eine sehr mäßige; aber das war noch jedesmal während der ersten Wochen der Fall, während die Ausstellungen später regelmäßig von mehr Künstlern beschickt wurden. —

Professor Zumbusch, dessen bevorstehenden Verlust wir aufrichtig beklagen, hat nunmehr auch die letzte und Hauptfigur seines großen Nationaldenkmals für König Maximilian II. vollendet und während des letzten Sonntags in seinem Atelier öffentlich ausgestellt. Kenner und Laien stimmen in ihrem Urtheile dahin überein, daß der Meister seine Aufgabe, die gewiß zu den schwierigsten in ihrer Art zählt, nach allen Seiten hin mit brillantem Erfolge löste.

Da sich der neue Rathhausbau des trefflichen Hauberisser nunmehr auch im Innern seiner Vollendung nähert, haben sich die Gemeindekollegien jüngst mit Professor v. Piloty, der schon früher seine Mitwirkung zur Ausschmückung des Sitzungssaales der Gemeinde-Bevollmächtigten zugesagt hat, behufs näherer Verabredung in's Einvernehmen gesetzt. Man ist in politischen Kreisen nicht minder als in künstlerischen darauf gespannt, welchen Stoff Piloty für das große von ihm auszuführende Gemälde wählen wird. Wer die Spezialgeschichte Münchens kennt, weiß, wie arm sie an Ereignissen ist, in denen die Bürgerschaft eine hervorragende Rolle spielt, und welche sich zugleich für die Darstellung durch die bildende Kunst eignen. Rechnet man dazu noch die bekannte Eigenart des Künstlers, so erklärt sich jene Spannung leicht genug.

Personen, welche den Ehrenpokal Kreling's für Hrn. v. Kramer-Klett in Nürnberg sahen, können die geniale Konception desselben sowie die geistvolle Behandlung des Gedankens nicht genug rühmen.

Die Restaurationsarbeiten an den italienischen Fresken Rottmann's in den Hofgartenarkaden machen wenn auch keinen raschen, so doch einen stetigen Fortschritt. Professor Leopold Rottmann kann sich dieser Arbeit nicht ausschließlich widmen, da er durch anderweitige Aufträge des Königs in Anspruch genommen ist. Inzwischen sind sowohl an den restaurirten als an einer Anzahl noch unrestaurirter Fresken die eisernen Schutzdecken angebracht und diese Bilder dadurch dem Anblicke entzogen. Es ist dies um so bedauerlicher, als bereits der Fremdenzuzug ein sehr lebhafter geworden ist. Wird, wie man nach dem Bisherigen fast glauben muß, dieses Verfahren konsequent durchgeführt und werden Rottmann's Meisterwerke erst nach Vollendung aller Restaurationsarbeiten wieder sichtbar gemacht, so haben wir die fatale Aussicht, darauf noch eine Reihe von Jahren warten zu müssen, denn die bisher restaurirten Bilder sind gerade diejenigen, die am wenigsten Beschädigungen zeigten. Uebrigens steht es nach Leopold Rottmann's Erfahrungen jetzt ganz außer Zweifel, daß einzelne Theile der Fresken vom Mauerfraße angegriffen und somit unrettbar verloren sind, sobald sie an Ort und Stelle bleiben, denn auch die rationellste Restauration vermag die durch den Mauerfraß angestifteten Schäden nur vorübergehend zu verdecken, nie aber sie zu beseitigen.

Der Bau einer Industrie- und Gewerbehalle in der nördlichen Eschenanlage des Maximilians-Platzes nach den schönen und praktischen Entwürfen Emil Lange's darf nicht blos als gesichert betrachtet werden, sondern es steht auch bereits fest, daß derselbe sich über ein größeres Areal erstrecken wird als ursprünglich projektirt war. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird die Kunstgenossenschaft sich in dem künftigen Baue häuslich niederlassen. Es wäre dies um so mehr zu wünschen, als gegenüber der dezentralisirenden Richtung unsers geselligen Lebens ein Centralpunkt doppelt nothwendig erscheint, um den sich die künstlerischen

Elemente in Mußestunden versammeln können, wenn nicht der letzte Rest dessen, was die Münchener Künstlergesellschaften einst weltberühmt machte, auch noch in die Brüche gehen soll.

Neuerlich hat man am Maximilianeum wieder Gerüste und Bretterverschläge angebracht, hinter denen sich vielleicht wieder eine jener Ueberraschungen vorbereitet, welche an dieser Stelle dem kunstliebenden Publikum schon zu wiederholten Malen bereitet wurden. In der letzten Zeit hat man die pompejanischen Tänzerinnen in der Arkadenhalle mit dicken Laubgewinden zusammengehängt und die kranzwindenden Fräulein auf der Höhe des Baues mit dicken Eisenstangen gleich Strebepfeilern gestützt; es besteht sonach kein Grund zur Besorgniß mehr, daß die eine oder die andre von ihnen abhanden komme.

Die Hamburger Kunst-Ausstellung.

(Schluß.)

Hamburg, Ende Mai 1872.

Unter den Aquarellen fanden sich zwei von dem Engländer Collingwood Smith, eine italienische und eine englische (Devon) Landschaft; in breiter Behandlung und sicherer Beherrschung des Materials könnten die deutschen Aquarellisten noch von ihm lernen; die Luftperspektive ist aber mangelhaft; der Hintergrund nimmt zu früh tiefblaue Töne an. Die deutschen Bearbeiter dieses Faches liefern einzelne gute Sachen, werden aber alle in Schatten gestellt von Professor Werner's Aquarellen (der Nil in Nubien, der Jordan bei Jericho und Antiquitätenhändler bei Karnak) in denen der charakteristische Typus orientalischer Landschaften, Menschen und Thiere mit tadelloser Treue und unübertrefflicher Meisterschaft zur Darstellung gelangen.

Unter den vielen, im ersten Theile meines Berichtes noch nicht besprochenen, weil damals noch nicht ausgestellt gewesenen Genrebildern verdienen einige unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade. Ich nenne zuerst Engelhardt, der mit seinem kleinen Mädchen, welches mit dem ganzen, der Wichtigkeit der Handlung entsprechenden Ernste eine Nähnadel einfädelt, auf's Neue den Beweis liefert, wenn es dessen noch bedurft hätte, daß die einfachsten Motive, wenn nur mit liebevollem Versenken in das, was wir die Seele der Kindheit nennen möchten, behandelt und von der goldigen Poesie, welche dieses Alter des unbewußten Glückes verklärt, angehaucht, immer und überall einer nachhaltigen Wirkung und sympathischen Aufnahme gewiß sind. Leider ist dies innige Verständniß für das Leben und Denken des Kindes nur wenigen, glücklich angelegten Naturen verliehen, und daher kommt es, daß es mit den gelungenen Kinderbildern so geht wie mit den guten Jugendschriften; es sind der unberufenen Bearbeiter zu viele und infolge dessen die wirklich gediegenen Leistungen im Verhältniß zu der auf diesem Gebiete herrschenden starken Produktion auffallend selten. — Ein tüchtiges Bild, nur etwas dunkel in der Farbe, ist die Vorstellung des neuen Schullehrers beim Dorfschulzen von E. Schubak in Düsseldorf; jedes Gesicht hat hier etwas zu sagen und ist glücklich individualisirt; der selbstbewußte Schulze, die freundliche Hausehre desselben und seine schelmisch niedliche Tochter, welche verstohlene Blicke des Wohlgefallens auf den hübschen, bescheidenen Jüngling wirft, die drei Kinder nicht zu vergessen, die den neuen Meister mit verschiedenen Empfindungen anstarren, bilden ein ansprechendes Ensemble. Als einfaches und doch wirksames Motiv mag noch „Schwere Arbeit" von C. A. Schmidt in Hamburg genannt werden. Ein anderer hier ansässiger Maler, Schultz, hat in zwei Pendants „Im Boudoir" und „Im Stübchen" einen glücklichen Gedanken hübsch verwerthet; in dem prunkvollen Boudoir, welches Camelien in einem eleganten Gefäß und eine Abbildung badender Frauen schmücken, sehen wir eine brünette, tief dekolletirte Dame einen Liebesbrief schreiben, in dem einfachen Stübchen, dem eine Madonna und eine Rose im Wasserglase als einziger Zierrat dienen, sitzt eine jungfräuliche Blondine, sittsam gekleidet, und näht; beide Erscheinungen sind übrigens von großer Anmuth; die gediegene Ausführung der Details, ohne in's Peinliche zu verfallen, erinnert an die besten Vorbilder. Eine sonderbare Idee ist Fischer's (Stuttgart) Dame mit gelbem Gesicht, Hals und Kleide. Eine koloristisch hervorragende Erscheinung ist Hauschildt's Bacchantin, eine üppige, farbenprächtige Gestalt voll übersprudelnder Lebenslust. Die Gewandung und die Früchte, welche sie in der Linken trägt, heben sich in ihrem glühenden Kolorit wirksam von dem blauen Hintergrunde ab*). Die Zeichnung ist von tadelloser Korrektheit. Das Rosenmädchen von B. Budde hat eine etwas kräftige Muskulatur, sonst aber eine anziehendere Außenseite als die Modedamen, welche uns in allen möglichen uninteressanten Situationen ihre Toiletten vorführen, und mit deren Aufzählung ich die Nachsicht der Leser nicht ungebührlich in Anspruch nehmen will. Zu einem interessanten Vergleich französischer mit deutscher Auffassung desselben Gegenstandes giebt die Darstellung des Decameron von Devedeux Veranlassung; wer das Bild von Blaas kennt, wird

*) Dieser Figur ist in diesen Blättern früher einmal der Vorwurf eines cancanartigen Zurückwerfens des Kopfes gemacht worden; das scheint uns deswegen nicht ganz zutreffend, weil dieselbe Geste auf vielen antiken Darstellungen desselben Gegenstandes wiederkehrt, und, mag man sonst darüber denken wie man will, jedenfalls mit dem Cancan nichts zu thun hat. Wir haben persönlich den Eindruck der „französirten Antike" von diesem Bilde nicht empfangen; die vervollkommneten Mittel der modernen Malerei machen es allerdings sehr schwierig, den Geist antiker Darstellungsweise zu treffen.

jener hauptsächlich auf die Produktion üppiger Frauen in pikanten Stellungen berechneten Darstellung keinen rechten Geschmack abgewinnen können; von hochkomischer Wirkung ist der in dem Bilde angebrachte marmorne Löwe, eine große Katze, welche unter grimmigen Gesichtsverrenkungen eine ungewöhnlich große Nuß zu knacken scheint.

Wahrhaft kläglich sieht es mit den Themen aus der biblischen Geschichte und der Märchenwelt aus; jene vertritt ein einziges Bild von C. Schmidt in Stuttgart, David (so sagt wenigstens der Katalog) einem Löwen ein Lamm entreißend. Arnold in München und Risse in Düsseldorf bringen eine Köchin und einige Tauben zusammen und wollen uns weismachen, daß sie damit Aschenbrödel gemeint hätten. Sollten diese Herren niemals von einem gewissen Schwind gehört haben, von dem die Sage geht, daß er wie kein anderer den zarten Duft der Märchenpoesie auf die Leinwand zu übertragen verstanden habe? Ein schmutziges Mädchen ist doch darum noch kein Aschenbrödel, selbst wenn sie mit Tauben spielen oder boshafte Stiefschwestern haben sollte; auch der kategorische Imperativ der Etikette oder des Katalogs kann die Genehmigung unserer rebellischen Phantasie zu dieser Mystifikation nicht erzwingen.

Genreartige Thierbilder sind vorhanden von Hesselberg (spielende Hunde) und Carl Partz; die drollige Possirlichkeit der jungen Kätzchen muß auch dem ärgsten Hypochonder ein Lächeln ablocken; jeder Katzenfreund weiß, wie schwierig die Darstellung dieser Thiergattung ist, und wie äußerst selten sie mit voller Naturwahrheit gelingt; Partz hat diese Schwierigkeit vollkommen überwunden und den Habitus der Kätzchen auf das Treffendste zur Erscheinung gebracht.

Blumen am Fenster, Camelien und andere auf einem Alabastertischchen, mit einem Blicke auf eine Schneelandschaft, von Emma v. Melle in Lübeck, weichen von der langweiligen Manier vieler Blumenmalerinnen ab, nur die Blumen und weiter nichts möglichst naturgetreu abzukonterfeien, als handelte es sich um Illustrationen für botanische Werke. Sonderbar! Während die naturhistorischen Werke der neuesten Zeit die dargestellten Objekte in effektvollen Situationen und Gruppirungen vorzuführen lieben, glaubt die landläufige Stillleben-Malerei schon viel geleistet zu haben, wenn sie einige Feldblumen, einige Früchte, wenn's hoch kommt mit einer Fliege darauf, oder ein Stück Käse naturgetreu wiedergegeben hat. Es wäre allen Stillleben-Malern, speziell aber den Blumen-Malerinnen sehr zu empfehlen, sich einmal mit der Frage, warum denn ihre Kunststücke so gar keine Aufmerksamkeit erregen, eingehend zu beschäftigen.

Kunstliteratur.

Herman Grimm, Das Leben Raphael's von Urbino. Italienischer Text von Vasari, Uebersetzung und Commentar. I. Theil: Bis zur Vollendung der Disputa und Schule von Athen. Mit Raphael's Bildniß nach dem Original in der Münchener Galerie in Albertotypie und zwei photograph. Schrifttafeln. 8. Berlin, Dümmler, 1872.

Ein summarisches Urtheil über das obige, seit langer Zeit vorbereitete Buch zu fällen, wäre dem Verfasser gegenüber unbillig, auch sachlich kaum möglich. Man muß in jedem einzelnen Falle mit H. Grimm rechnen, Schritt für Schritt ihm folgen, zumal bei diesem Werke, das vielfach ebenso zum Widerspruch reizt, als es zum Beifall auffordert, wo die hervorragende kritische Begabung des Autors, insbesondere wenn es sich um die Auseinandersetzung mit literarischen Quellen und Traditionen handelt, ebenso unbestritten ist als bestreitbar seine spezifisch künstlerischen Anschauungen. Was vortrefflich ist und unbedingt verdienstlich, ist die scharfe und genaue Schilderung, wie sich seit Vasari die Raphaelkunde, oft auch Raphaellegende allmählich entwickelt hat.

Für das Studium Vasari's als Schriftsteller, — sehr gut werden die Differenzen zwischen der ersten und zweiten Ausgabe verwerthet — bis herab für die Würdigung Passavants enthält das Werk werthvolle Beiträge. Auch die energisch durchgreifende Benutzung der Handzeichnungen, in photographirten Facsimiles jetzt allgemein zugänglich, um die verschiedenen Werke Raphael's, ihre Genesis und Entwickelung in das rechte Licht zu setzen, verdient größtes Lob. Nur geht der Verfasser wohl zu weit, wenn er in der Einleitung zu verstehen giebt, die Handzeichnungen wären bis jetzt noch nicht zu ihrem vollen Rechte als kunsthistorisches Material gekommen. Eben weil sie zum kunsthistorischen Unterrichte unumgänglich nothwendig sind, wurden sie auch bisher schon bei kunsthistorischen Vorlesungen verwandt. Wer an der Bonner Universität im letzten Jahrzehnt Kunstgeschichte studirt hat, wird Zeugniß dafür ablegen können. Und ähnlich ist es gewiß auch sonst der Fall gewesen.

Abweichungen von den gangbaren Ansichten über Raphael und seine Werke wird man in Grimm's Buche zahlreich antreffen. Man thut dem Verfasser aber Unrecht, wenn man ihn wie einst Bottari una certa vaghezza di novità vorwirft. Er bringt in der Regel nicht unbedingt neue Behauptungen vor, aber mit einer gewissen Vorliebe holt er halbverschollene Meinungen aus ihrem Dunkel hervor und vertheidigt mit dem Aufgebot großer Gelehrsamkeit und einem reichen kritischen Apparat ihr Recht. Ob ihm diese zahlreichen Rettungen gelungen sind, muß in jedem einzelnen Fall geprüft werden. Ich gestehe, das sie zuweilen den Eindruck gar zu großer Künstlichkeit machen, daß zu viele „Vielleicht, möglicher Weise" u. s. w. in den Kauf genommen werden müssen, um sie überzeugend zu finden. Die Gefahr tritt ein, daß an die Stelle des sicheren objektiven Urtheils das subjektive Belieben mit seinen endlosen Schwankungen im Gefolge zur Herrschaft gebracht wird. Kommt doch z. B. Herman Grimm dahin, für die Schule von Athen die Bezeichnung: Plato und Aristoteles ebenso natürlich und genügend zu finden, wie die andere: Paulus und der Areopag!

Die Anordnung des Stoffes ist für den Leser nicht

allzubequem. Grimm giebt zuerst den Text Vasari's, genau nach der Ausgabe von 1568 (der zweiten Originalausgabe) wieder hergestellt, und läßt dann eine Uebersetzung folgen in der Weise, daß er jedes Kapitel in einzelne Abschnitte von 2—3 Sätzen theilt und an jeden Absatz einen mehr oder weniger ausführlichen Commentar anschließt. Darüber soll nicht mit dem Verfasser gerechtet werden, da dieser am besten darüber entscheidet, in welcher Weise er seine Gedanken dem Leser mittheilen will. Größeres Bedenken erregt der Umstand, daß sich H. Grimm in dem neuesten Buche noch mehr als in früheren Schriften einfach gehen läßt, das Knappe und Gedrungene, als wäre es nicht vornehm genug, zurückweist und einen breiten Gesprächston anschlägt, bei welchem starke Hebungen und Senkungen fast gar nicht vorkommen. Es hält oft schwer, bei diesem ununterbrochenen Discurse die Absicht und den Gedanken des Autors scharf zu fassen. Im Ganzen darf man sagen, daß die Hauptstärke des Verfassers, hergebrachte Meinungen zu erschüttern, sich auch diesmal bewährt hat und sein Buch jedenfalls zu weiteren Forschungen anregen wird.

A. S.

Preisbewerbungen.

R. **Ueber das Konkurrenz-Ausschreiben des Kunstvereines für die Rheinlande und Westfalen** zur Einsendung von bildnerischen Skizzen und Entwürfen haben wir uns in No. 19 d. Bl. eingehend geäußert, indem wir die daraufhin eingegangenen Arbeiten einer nähern Besprechung unterzogen und im Ganzen ein recht erfreuliches Ergebniß zu verzeichnen hatten. Unsere erwartungsvolle Spannung auf die Entscheidung des Kunstvereins in dieser Angelegenheit sollte indessen bitter getäuscht werden, da zum nicht geringen Erstaunen aller Künstler und Kunstfreunde der Ausschuß desselben in seiner Sitzung am 23. Juni den Beschluß faßte, keine der Skizzen zur Ausführung zu bestimmen und überhaupt von jeder Bestellung abzusehen, so daß mithin die ganze mit so schönen Aussichten eingeleitete Konkurrenz ohne Ergebniß im Sande verlaufen ist. Wir finden diesen Beschluß um so weniger gerechtfertigt und um so verletzender für die konkurrirenden Künstler, als er durchaus nicht durch ungenügende Arbeiten bedingt war, wie es nach außen leicht den Anschein haben könnte. Welche Beweggründe maßgebend gewesen sind, ist nahezu unbegreiflich, namentlich weil auch bedeutende Künstler, die zum Verwaltungsrathe des Kunstvereins gehören und in jener Sitzung anwesend waren, gegen den Beschluß der Majorität gestimmt haben, wie uns von zuverlässiger Seite versichert wird. Es kann deßhalb auch nicht befremden, daß von allerlei Intriguen und Beeinflußungen die Rede ist, welche dieses unerfreuliche Resultat zu Stande gebracht haben sollen, und wenn wir auch zur Ehre des Kunstvereins derartige Gerüchte für unbegründet halten, so können wir doch nicht verschweigen, daß er seinem eigenen Interesse und demjenigen der Düsseldorfer Künstlerschaft mit seiner Entschließung wesentlich geschadet hat.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Der Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe** wird demnächst eine große Verloosung veranstalten, zu welcher fast sämmtliche Mitglieder Arbeiten geschenkt haben. Es befinden sich darunter höchst werthvolle Oelbilder von Knaus, Vautier, den beiden Achenbach, Camphausen, Deiker, Hünten und vielen jüngern Künstlern, und selbst die Frau Erbprinzessin von Hohenzollern, geborne Infantin von Portugal, hat eine kleine Landschaft eingesteuert, die von einem hübschen Talent Zeugniß ablegt. Die Werke sind gegenwärtig im Museum Wallraf-Richartz in Köln ausgestellt, von wo sie wahrscheinlich noch nach anderen Orten gesandt werden, um die Theilnahme des Publikums für die Verloosung zu erwecken, da eine lebhafte Betheiligung aller Kreise um so wünschenswerther erscheint, als die ernste Zeit an das Vermögen des Vereins erhöhte Ansprüche macht und deshalb eine Vermehrung der Einnahmen dringend geboten erscheint.

*** **In der permanenten Ausstellung der Weimarer Kunstschule** waren unlängst zwei Bilder vom Grafen **Harrach** ausgestellt, der seiner Zeit unter den ersten Schülern der Anstalt war: zwei vortreffliche Arbeiten, die in Berlin, wo sie zuerst ausgestellt wurden, großes und allgemeines Aufsehen erregten. Das eine: „In den Weinbergen von Wörth", stellt einen preußischen Einjährigen dar, der schwergetroffen am Boden liegt und trotz tödtlicher Ermattung, trotz bitterster Schmerzen sich mühsam zu einem auf der tieferen Terrasse liegenden verwundeten Turco wendet, um ihm die Feldflasche zu reichen. Das Bild wirkt ungemein ergreifend und feierlich. Erfindung und Anordnung sind vortrefflich, die malerische Ausführung ist wirkungsvoll. Unvergleichlich scheint uns der Gesichtsausdruck des jungen Preußen: eine glückselige Vergangenheit zieht vor seinem geistigen Auge vorüber, um auf's herbste mit den Leiden des Augenblickes zu kontrastiren; aber er vergißt seiner Erinnerungen und seiner Schmerzen, er entreißt sich den Schauern des Todes, die ihn umweben, um dem fremden Wüstensohne, der ihm eben noch feindlich gegenüber gestanden, die heißbegehrte Labung zu spenden. Harrach malt in tiefen gesättigten Farben und ungemein plastisch; vielleicht dürfte man ihm bemerken, daß er auch die Nebendinge und das Terrain zu sehr detaillire und dadurch die Aufmerksamkeit ein wenig zerstreue, die durch den Hauptgegenstand so glücklich erregt wird. — Maler im eigentlichsten Sinne werden vielleicht dem anderen Bilde den Vorzug schenken, das in der That noch besser zusammengestimmt ist als das erste. Aber der Gegenstand, die Belauerung einiger Rüben- und Kartoffelsuchenden Franzosen durch eine preußische Schleichpatrouille, ist nicht so sympathisch, wie der oben bezeichnete, und den in der Verkürzung gezeichneten auf dem Bauche liegenden preußischen Jägern würde ein Rigorist vorwerfen können, daß sie ein wenig zu lang gerathen seien, nicht in Rücksicht auf ihren militärischen Beruf, aber vielleicht in Ansehung des Verhältnisses, welches die Natur zwischen Kopf und Leibeslänge zu beobachten pflegt. — Von F. v. **Binzer** in Stuttgart sahen wir eine Quellnymphe, die munter aus einem Felsenspalt hervorhüpft, den jungen Tag begrüßt und Wasser aus einer Urne dahinströmen läßt. Wenn nur die Ausführung so gut wäre wie die Idee! Aber das Figürchen ist nicht frei und elastisch gezeichnet; der zu starke Kopf zieht es vornüber. Dazu ist das Bild hart und trocken gemalt, die Luft ist nicht sowohl von frischem, belebendem Wasserdunst erfüllt, dem wir begierig die Brust erschließen mögen, als vielmehr von pulverisirtem Waschblau, welches irgendwoher aufgewirbelt ist und uns den Athem benimmt. Auch ermangelt die Malerei der Haltung; Töne, die in dem allzu matt gehaltenen Vordergrunde vorkommen, bemerkt man im Hintergrunde wieder. Der Maler hat sich bei diesem Werke offenbar durch den Gedanken oder durch das Gefühl bestimmen lassen, eine kühlige frische Empfindung durch lauter kühle Tinten und durch Beseitigung aller warmen Färbung hervorrufen zu wollen; eine höchst verkehrte Idee — denn nie aus der Monotonie, sondern nur aus dem Kontraste entspringt die Wirkung. — Ferner war ausgestellt: „Ein Kirchenchor" von **Pilz** in Weimar, ein liebenswürdiges, gewinnendes Bild. Die Handlung ist nur leichthin, aber für die komische Wirkung genügend pointirt. Dem Maler schwebte der Gegensatz vor zwischen der Natur des Singens, welches an sich der freieste, begeistertste Erguß des bewegten Herzens ist, und den trivialen Hemmungen und Beeinträchtigungen, welche die eigene Natur des Sängers oder der gleichgiltige und gemeine Sinn des Nebenmenschen bereitet, oder der grausamen Nothwendigkeit, die ihn als Zwangsarbeit erscheinen läßt, und er hat ihn ebenso mannichfaltig wie charakteristisch zum Ausdruck gebracht. Der eine dieser Bauernjungen preßt seine Begeisterung wie aus einer Knetmaschine zwischen Kinnladen hervor, welche die vergeßliche Mutter Natur eigentlich nur zu Freßwerkzeugen bestimmte, und die widernatürliche Anstrengung treibt dem holden Sänger beinahe die Augen aus dem Kopfe. Ein anderer ergießt das Beten seiner Seele aus mächtig verschwollenen Wangen heraus, die mit einem Tuche umwunden sind; der Aermste ist vielmehr zum Stöhnen und Heulen als zum Kirchengesange berechtigt. Und dergleichen mehr. Am stärksten spricht sich der komische Gegensatz in der Haltung des Schulmeisters aus, in welchem die Gruppe gipfelt. Er heftet seinen Blick auf drei lästerliche Bengel, die sich schlechterdings nicht zur Höhe der Situation zu erheben vermögen und Allotria treiben; und nun ist es höchst ergötzlich zu sehen,

wie er mit dem Munde seinen langathmigen Choral zur Ehre Gottes fortsingt, während seine nierenprüfenden Scholarenaugen eine ganze Strafpredigt herunterdonnern. Das breit und keck, aber liebevoll gemalte Bild wurde sogleich vom Kunsthändler Sachse in Berlin angekauft. — Zu erwähnen ist auch die westfälische Landschaft von Hermes, einem Schüler von Theodor Hagen. Eines der kleinen, wunderbar friedlichen baumumgebenen Gehöfte jenes Landstriches, an welchem sich noch heute die Bemerkung des Tacitus bewahrheitet, daß die Deutschen gern vereinzelt und auseinander wohnen. Einladende Stille und Ruhe ringsum; kein Menschengewühl weit und breit. Hinter dem Gehöfte ein von warmer Sonne beschienenes Feld und eine Wiese, dann ein kühler Wald mit mächtigen uralten Bäumen. Vortrefflich hebt sich die Silhouette der Häuser und der alten Eiche von der warmen Luft ab; der Effekt des Lichtes, dessen Quelle die Häuser verdecken, wird durch den scharfen Gegensatz der hineinschneidenden beschatteten Dächer vortheilhaft verstärkt. Das kleine Bild ist die Frucht treuer und hingebender Naturbeobachtung und eines Sinnes, der das Wahre dem Ueberraschenden vorzieht. — Sodann das Porträt eines gefallenen Freiwilligen von Woldemar Friedrich. Das Bild ist, wie die Freunde des Verstorbenen versichern, sehr ähnlich, das Lokal und die Umgebung angemessen gewählt. Wenn es in der Farbe ein wenig flach ist, so pflegt das die Eigenschaft der Postmortembilder überhaupt zu sein: der Künstler befindet sich nicht seinem Gegenstande gegenüber und darf nichts wagen, weil er seiner Sache nicht ganz sicher ist. Da er sich denn unter solchen Umständen nicht erlauben darf in der Karnation bis an die Gränze seiner Mittel zu gehen, so muß er auch das Uebrige so bescheiden wie möglich halten, um Alles zu einander zu stimmen. Sonst malt Friedrich namentlich Kinderporträts ungemein frisch, reizend und saftig. — Neuerdings kamen zur Ausstellung: Eine Landschaft von F. Arndt: „Ein norddeutsches Kirchlein", prächtige alte Bäume davor, im Vordergrunde ein eben abgemähetes Kornfeld mit Garbenhaufen; ein Schnitter und eine Schnitterin lesen Aehren. Das Bild hat manches Gute, aber es ist in Betreff der Beleuchtung und der angenommenen Tageszeit auffallend unbestimmt, ja verworren. Die Schlagschatten der Figuren und der Garben (die Stellung der Kirche orientirt uns auf's bestimmteste) sind scharfe Morgenschatten; nach denen der Bäume zu urtheilen steht die Sonne im Mittage; das mächtige schwarze Kolorit endlich ist derart, daß Jedermann das Bild zunächst als eine Abendlandschaft ansprechen wird. Der Künstler wollte ohne Zweifel Mittag malen, aber es rächte sich an ihm die Manier der „schwarzen Kunst"; er vergaß, daß ein so dunkler Himmel sich nur in Verbindung mit einer grellen brütenden Beleuchtung als Mittagshimmel darstellen wird, und diese wird überall vermißt. Man wird diesem Künstler, der sich offenbar in realistischer Richtung bewegt, rathen dürfen, daß er mit dem Realismus Ernst mache und von den Dingen, die er darstellen will, mehr als die Zeichnung und die Lokaltöne hinwegzunehmen sich bemühe. — Eine Landschaft von A. Kühn, „Auf der Bleiche bei Rudolstadt", welche das Verdienst hat, ein jetzt durch Eisenbahnbau bedrohtes Terrain künstlerisch zu retten, ist treu, liebevoll und anspruchslos gemalt. Der Künstler hätte die Beleuchtung verstärken und so noch mehr Differenz in die breiten grünen Baummassen bringen können, wie er denn überhaupt im Effekt immer etwas mehr wird wagen dürfen. — Eine Landschaft von L. v. Gleichen-Rußwurm ist ungemein stimmungsvoll gemalt. Eine breite mächtige Allee in der unmittelbaren Nähe einer Stadt; das Laub der Bäume ist schon vollkommen gelb und braun, und der Frost der letzten Nacht macht es in Menge herabfallen; ein starker Morgennebel liegt noch über der Erde, die von feuchtem Niederschlage erglänzt, eben beginnt die Sonne sich durchzukämpfen. Die Straße ist durch eine Fülle charakteristischer Gestalten belebt, wie sie die Physiognomie einer kleinen Residenz bezeichnen; Alles scheint frisch belebt und kräftig angeregt durch den kühlen herbstlichgesunden Ton der Luft. Der malerische Reiz des wirkungsvoll ausgeführten Bildes liegt vorzüglich in der Art, wie sich die lebhaften warmen Töne des rechten Vordergrundes von den Nebelmassen abheben und in der feinen Art und Weise, wie dieser Gegensatz versöhnt wird. Das Bild wurde ebenfalls an den Kunsthändler Sachse in Berlin verkauft.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Bode, Dr. W. Zusätze und Berichtigungen zu Burckhardt's „Cicerone". Separatabdruck aus Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. 45 S. gr. Lex.-8. Leipzig, Seemann. 12 gr.

Bucher, Br. Die Kunst im Handwerk. gr. 8. Wien, Braumüller.

Ennen, Dr. L. Der Dom zu Köln. Ein Führer für Besucher des Doms. Mit 5 Abbild. Köln, Du Mont-Schauberg.

Fechner, Gust. Th. Bericht über das auf der Dresdener Holbein-Ausstellung aufgelegte Album. Mit einigen persönlichen Nebenbemerkungen. gr. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Friederichs, C. Kunst und Leben. Reisebriefe aus Griechenland, dem Orient und Italien. gr. 8. Düsseldorf, Buddeus.

Grimm, Herm. Das Leben Raphael's von Urbino. Italienischer Text von Vasari., Uebersetzung und Commentar. 1. Thl. gr. 8. Berlin, Dümmler.

Hofmann, R. Die Gemäldesammlung des grossherzogl. Museums zu Darmstadt. 16. Darmstadt, Diehl.

Ilg, Alb. Ueber den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili. gr. 8. Wien, Braumüller.

Lübke, Wilh. Die moderne französische Kunst. Vortrag. 43 S. gr. 8. Stuttgart, Spemann.

Lübke, Wilh. Ueber Kunstpflege. Rede am Geburtsfeste S. M. des Königs Karl von Württemberg. 26 S. gr. 8. Ebenda.

Prosch, E. Die plastischen Werke der grossherzogl. Kunstsammlung zu Schwerin. 8. Schwerin, Stiller.

Rosen, Karl v. Beiträge zur Rügisch-Pommerschen Kunstgeschichte. Heft 1. Dänemarks Einfluss auf die früheste christliche Architektur des Fürstenthums Rügen. 8. Greifswald, Bindewald.

Vischer, Friedr. Der Krieg und die Künste. Vortrag. 55 S. gr. 8. Ebenda.

Lagerkataloge.

Ernst Arnold in Dresden. Dritter Nachtrag zum Verzeichniss von Kupferstichen in vorzüglichen Abdrücken. Nr. 2458—2946.

Stiche.

Winterhalter, F. Franz Joseph I., Kaiser von Oesterreich etc. Ganze Figur in Uniform, in einer Halle mit freier Aussicht. Gest. von Louis Jacoby. Roy.-Fol. (62 u. 42 C.) 10 Thlr. Kaeser in Wien.

——— Elisabeth, Kaiserin von Oesterreich etc. Ganze Figur im Freien. Gest. von L. Jacoby. Roy.-Fol. (Pendant zum Vor.) 10 Thlr. Ebend.

Photographien.

Galerie moderner Meister. Blatt 54. Beim Mittagsmahl (Familienscene mit gespeistem Bettler), von F. Schlesinger), 55. Familienglück (Parkscene) u. 56. der Wirthin Töchterlein (n. Uhland) v. Jos. Flüggen. 57. Aufbruch zur Jagd, von M. Gierymski. 58. Im Schaafstall, von O. Gebler. 59. Ausziehende Heerde, von A. Braith. 60. Die erste erbeutete Kugelspritze, von J. Leisten. 61. Königin Katharina, Wittwe Erich XIV. von Schweden, im Familienkreise, von Perséus. 62. Maria Antoinette nimmt Abschied von ihrem Sohne, von E. Meisel. 63. Erziehungs-Manöver (Dame mit Kind vorm Spiegel), v. J. Herterich. 64. Schmarotzer in der Menagerie, von H. Schaumann. 65. Auf der Alm (Zitherspielerin in der Sennhütte), von F. Defregger. 66. Die unfehlbare Niederlage (Kartenspiel mit Mönch), von Ed. Grützner. Nr. 54—61. in gr. qu.-Fol., 62—66 in gr. Fol. à $2^1/_2$ Thlr. Hanfstaengl in München.

Nordische Sittenbilder. Düsseldorfer Künstler-Album, nach dem Orig.-Gemälden phot. (Bl. 1. Erste Begegnung; 2. Schmückung der Braut; 3. Rückkehr von der Trauung; 4. Besuch der Eltern, und 5. Brautkrone der Grossmutter, von A. Tidemand; 6. Schwedischer Brautzug; 7. Die erste Reise; 8. Gebet nach der Taufe; 9. Der Besuch; 10. Die goldene Hochzeit; 11. Ein Chor in Schweden und 12. Der erlegte Bär, von B. Nordenberg.) Fol. und qu.-Fol. à Bl. $1^1/_2$ Thlr.; in eleg. Lwdmappe 16 Thlr. Christmann in Berlin.

Düsseldorfer Künstleralbum. I. Nach den Orig.-Gemälden phot. von G. & A. Overbeck. (Bl. 1. Im Schnee, von Vautier; 2. Schmetterlingsjagd und 3. Vor verschlossener Thür, von Hiddemann; 4. Krebsfang u. 5. Krebsschmaus, von C. Becker; 6. Kindergottesdienst, von Th. Schüz; 7. Häusliches Glück, von H. Werner; 8. Der erste Schnee, von H. Sondermann; 9. In der Kirche, von H. Oehmichen; 10. Hausandacht, von Siegert; 11. Die Genesende, von A. Ludwig; 12. Dornröschen, von R. Risse.) Qu.-Fol. à 1 Thlr.; in eleg. Lwdmappe. 10 Thlr. Ebend.

— II. (1. Winterlandschaft, von E. Jacobsen; 2. Auf der Weide, von A. Kessler. 3. Norweg. Wasserfall und 4. Norweg. Fichtenwald, von Nordgren; 5. Waldmühle, von Kessler; 6. Waldkapelle, von A. v. Wille; 7. Strand bei Ostende, von Herzog; 8. Monaco, von F. W. Schreiner; 9. Durch die Treiber brechendes Wild, von Simmler; 10. Treibjagen auf Hochwild, von C. Kröner; 11. Der erlegte Hirsch, von Deiker; 12. Eine Bombe, von Hünten.) kl. qu.-Fol. In eleg. Mappe 10 Thlr. Ebend.

Das Lutherdenkmal zu Worms. (15 phot. Blatt: Das Denkmal, die einzelnen Statuen und die Reliefs.) gr. 4. In Lwdmappe 10 Thlr.; in 8. 7 Thlr.; Holzamer in Worms.

Inserate.

Nr. 21 der Kunst-Chronik wird Freitag den 26. Juli ausgegeben.

VII. Jahrgang. | Nr. 21.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

26. Juli | 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Inhalt:

Die Madonna von Loretto*).

Im December 1862 erwarb Herr Oberstlieutenant Pfau in Winterthur ein Exemplar des Bildes von Raffael, das unter dem Namen der Madonna von Loretto bekannt ist und so berühmt war, daß an den verschiedensten Orten über dreißig Repliken und Kopien derselben sich finden. Maria hebt, vor einem Vorhange stehend, von dem eben erwachten Kinde einen leichten Schleier empor. Dieses streckt, auf einem weißen Kissen und einem weißen Leintuche liegend, ihr die Händchen entgegen, um auf ihre Arme genommen zu werden, während Joseph, auf einen Stab gestützt, mehr aus dem Hintergrunde, auf den schönen kräftigen Knaben ruhig hinabblickt. Herr Pfau stellte das Bild in seiner Gemäldesammlung auf Schloß Kyburg auf und schickte es 1866 an Galeriedirektor Eigner in Augsburg zur Restauration. Nachdem Eigner die Uebermalungen abgenommen, erklärte er es für das Raffael'sche Original. An dem Halse der Madonna kamen mehrere eingebohrte Löcher zum Vorschein, welche vermuthlich zur Befestigung eines Halsschmuckes gedient hatten, und auf der Brust derselben Figur zeigte sich ein langer, in das Holz hinein verkohlter Streifen, wohl von einer Lampe herrührend, die vor dem Bilde lange Zeit gebrannt zu haben scheint. Um das Haupt des Christuskindes fanden sich die drei Strahlenbüschel eines Kreuznimbus in ächtem Gold aufgetragen, und ein Brett des Holzes war vom untern Ende der Tafel an das obere angesetzt worden. Dieß sind die Hauptpunkte des Berichtes, den Eigner damals an den Besitzer richtete. Die Restauration hat ein in allen Theilen harmonisches Ganze hergestellt, so daß die verletzten Theile in keiner Weise mehr durchscheinen, also sich nicht mehr entscheiden läßt, wiefern die jetzige Oberfläche auch an den unverletzt gewesenen Theilen Original ist oder Eigner'sche Nachahmung. Als ich kürzlich das Exemplar in der Brera zu Mailand genau verglich, hatte ich den Eindruck, daß gerade dieses Exemplar bei der Restauration benutzt worden sei. Das Bild macht, wie es jetzt auf Kyburg in schönem Lichte aufgestellt ist, eine herrliche Wirkung.

Das Gemälde soll aus dem Besitze des gräflichen Hauses Ferraris kommen, das 1626 im Gefolge der Claudia von Medici, der Verlobten des Erzherzogs Leopold, Grafen von Tirol, nach Innsbruck übersiedelte.

Herr Professor Vögelin, damals Pfarrer in Uster, hatte als Kenner Raffael's, dessen Werke er sich zum Specialstudium gemacht hat, ein lebhaftes Interesse, über jenes Kyburger Bild zur Klarheit zu kommen, und diese Forschung führte ihn weiter zu eingehenden Untersuchungen über das Schicksal des Raffael'schen Originals, welches so lange als verschollen galt. Das Resultat dieser Untersuchungen legt er uns in dieser mit großem Fleiß und großem Scharfsinn abgefaßten Schrift vor, welche er seinem Lehrer in der Kunstgeschichte, Professor Jakob Burckhardt in Basel, gewidmet hat. Ohne daß über die Echtheit des Kyburger Bildes eine Entscheidung erreicht wäre, ist der eine der ausgesprochenen Zwecke vollständig erfüllt, nämlich an einem bestimmten Beispiele wieder einmal die Unsicherheit unserer kunstgeschichtlichen Tradition nachzuweisen.

Der Verfasser setzt das Bild mit Vasari gegen das

*) Die Madonna von Loretto. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von S. Vögelin. Mit einer Beilage, enthaltend das Verzeichniß der während der französischen Invasion aus Italien weggeschleppten Kunstwerke. Zürich, 1870.

Jahr 1510, also in die Periode, als Raffael im Vatikan die Camera della Segnatura ausmalte, und bringt für die Gleichzeitigkeit einen neuen, uns interessanten Beweis, daß nämlich die alte griechische Figur der Justitia in der genannten Stanza, welche anerkannter Maßen nicht von Raffael's eigener Hand gemalt ist, in Kleidung, Haltung und Gesichtszügen vollkommen zu der Madonna von Loretto stimmt und folglich von diesem, als einem unbezweifelten Original Raffael's, abgeleitet ist. Er erhebt es ferner zur Wahrscheinlichkeit, daß Julius II. der Kirche S. Maria del Popolo der von seinem Verwandten Sixtus IV. erbauten Familienkirche seines Hauses, selbst die beiden Bilder geschenkt habe, die sich dort nach Vasari's erster Ausgabe bereits 1550 befanden: nämlich sein eignes höchst lebendiges Portrait und diese heilige Familie Raffael's. Nun aber folgt ein Hauptresultat von Herrn Vögelin's Nachsuchungen. Aus drei von einander unabhängigen, den Biographen Raffael's bisher entgangenen Zeugnissen weist er nach, daß der Cardinal Paolo Emilio Sfondrato, der als Nipote Gregors XIV. in Rom allmächtig war, im Jahre 1591 das Bild halb zwangsweise der Kirche gegen eine Zahlung von 100 Scudi abpreßte*). Mit seinem Tode (1618) verschwindet auf hundert Jahre jede Spur des Bildes.

Eine Beschreibung von Loretto, welche Vincenzo Murri 1741 herausgab, berichtet, daß ein Römer Girolamo Lotorio die Kirche von Loretto zur Universal-Erbin eingesetzt und ihr damit auch ein Bild Raffael's vermacht habe, dessen Beschreibung mit der Komposition jener Raffael'schen heiligen Familie vollkommen stimmt. Es sei dies Bild in der Schatzkammer in einem hölzernen Kasten verschlossen gewesen. Passavant giebt, ohne seine Quelle anzuführen, auch die Inschrift, die auf diesem Kasten gestanden: nach ihr wäre das Bild mit jener Erbschaft 1717 nach Loretto gekommen und dort in der Schatzkammer aufgestellt worden**).

Von hier an verfolgt der Verfasser mit dem möglichsten Fleiße dies Bild durch die Nachrichten der Kunstreisenden, die Italien besuchen. Gewiß muß dabei auffallen, daß die Schilderungen und Urtheile so verschieden lauten: daß einzelnen Reisenden in Loretto eine Raffael'sche Madonna mit dem Kind auf dem Schooße, einem andern, dem Dichter Matthison, eine Vierge au diadème gezeigt wird, daß bei einigen bedeutenden Kunstkennern das Schweigen über ein solches Bild auffällt, während andere das Bild geradezu schlecht finden*). Der Verfasser zieht aus der Zusammenstellung sämmtlicher Berichte folgenden Schluß: „Es scheint also, daß bis 1749 im Schatz zu Loretto ein ganz vorzügliches Exemplar (möglicherweise das Original) unserer Komposition aufgestellt war; daß dieses aber in den fünfziger Jahren abhanden kam; und daß seit dieser Zeit die Chorherren eine Auswahl mehr oder minder schlechter Kopien, auch ganz fremder Bilder, in Vorrath hatten, die den Andächtigen als „Madonna von Loretto" vorgewiesen wurden".

Diesen Schluß halte ich an sich selbst nicht für völlig erwiesen; er erhält aber in seiner zweiten Hälfte eine auffallende Bestätigung durch die Umstände, unter denen die Madonna von Loretto zur Zeit der Revolution nach Paris gekommen ist. Auch diesen Umständen folgt der Verfasser mit ruhig sichtender Kritik.

Den gewöhnlichen Annahmen gemäß hätten die Franzosen das Bild aus Loretto geraubt, als Bonaparte dort den 14. Februar 1796 einrückte und alle noch vorhandenen Werthsachen plünderte. Der Verfasser hat dagegen unwidersprechlich dargethan, daß die Raffael'sche Madonna sowohl als der Schatz von Loretto vorher durch den römischen General Colli nach Rom in Sicherheit gebracht war, und daß nur zwei andere Bilder aus Loretto unter der Kriegsbeute figuriren. Das Bild kam in den Palast des Duca Braschi, des Nipoten des regierenden Papstes Pius VI., und aus diesem Palast erhielten die Franzosen das Bild. Wie und auf welche Bedingungen, ist unbekannt. Es wurde auch später von römischer Seite nicht reclamirt, ein neuer Beweis, daß es nicht als Kriegsbeute nach Paris gelangt ist.

Die Annahme von einem Raube durch die Franzosen beruht wohl sicher auf einer Verwechselung. Die Truppen Bonaparte's fanden allerdings in Loretto noch das eigentliche Gnadenbild der Madonna vor, eine hölzerne Statue mit zum Theil falschen Edelsteinen geschmückt. Diese Statue haben sie denn auch mitgenommen und nach Paris gebracht, von wo sie nach dem Frieden in die Santa Casa zurückgekommen ist. Es lag nahe, diese künstlerisch werthlose Figur mit der berühmten Madonna di Loretto von Raffael's Hand zusammenzuwerfen.

In Paris überzeugte man sich bald, daß das aus dem Palaste Braschi erworbene Bild ein schlechtes Bild

*) Rehberg im Leben Raffael's weiß die Thatsache, daß Sfondrato das Bild besaß, führt aber dafür keine Quelle an.

**) Diese Inschrift lautete nach Passavant: „Pictorum principis Raphaelis Sanctii Urbinatis opus, quod Hieronymus Lottorius Romanus Sacrae domui Lauretanae haeredi ex asse reliquit, ad perennem pii testatoris memoriam. Clemente XI. P. O. M. annuente, in Lauretano Thesauro collocatum est anno D. MDCCXVII.

*) Eine Aeußerung scheint mir von dem Verfasser mißverstanden. Er sagt, ein verwegener Reisender, der 1773 nach Rom ging, habe über das Bild gespottet. Seine Worte lauten: „Cependant il est encore un morceau rare dans la salle du trésor, et dont la vue est pour le moins aussi piquante pour les amateurs (wie die Juwelen). C'est un tableau de la Ste. Vierge par Raphael d'Urbin. Si l'on juge de la beauté par l'attention avec laquelle il est conservé, il paroit que M. M. les Chanoines de Lorette en connaissent tout le prix". Das ist doch gewiß nicht als Spott gemeint.

sei, und es bildeten sich darüber verschiedene Gerüchte, da man glaubte, in Rom sei das Original gestohlen und eine alte, aber schlechte Kopie untergeschoben worden. Fußend auf der Ansicht, daß man schon in Loretto seit 1749 ein schlechtes Bild für das Original ausgegeben habe, glaubt der Verfasser unserer Schrift einfach, daß eben dieses schlechte Bild nach Paris gelangt sei.

Dort nun schämte man sich der Erwerbung, schaffte bald ein besseres Exemplar an und schenkte das Bild aus Loretto im Jahre 1820 nebst einer Kopie nach Reni an die Pfarrkirche des Städtchens Morangis, welches sechs Stunden von Paris liegt.

Der Verfasser hat, um keinen erreichbaren Punkt seiner Untersuchung offen zu lassen, dies Bild bis in die Kirche von Morangis verfolgt und beschreibt es als eine gut gezeichnete, aber roh gemalte und gemeine Kopie aus dem 17. Jahrhundert. Eine Uebersicht der bekannten oder in der Literatur erwähnten Exemplare der Madonna aus S. Maria del Popolo, ein Verzeichniß der aus Italien 1796 und 1797 entführten Kunstwerke und eine nach einer guten Zeichnung gemachte Photographie des Kyburger Gemäldes sind werthvolle Zugaben dieser kleinen Schrift, welche zwar Echtheit und Stammbaum des vorliegenden Exemplars nicht in's Reine bringt, aber mit solcher Selbständigkeit, Ausdauer und Besonnenheit neue Thatsachen redigirt, daß sie vollkommen verdiente, dem Verfasser seine jetzige Stellung als Professor der Kunst- und Kulturgeschichte an der Hochschule Zürich einzutragen. Auch seitdem hat das Glück ihn begünstigt: im letzten Sommer fand er auf der Züricher Stadtbibliothek das früher berühmte, aber längst verschollene gemalte Tischblatt auf, welches in seiner genauen Datirung für des jüngern Holbein Anfänge den einzigen starken Pfeiler bietet, nachdem in den letzten Jahren so viele Stützen gebrochen sind, auf welche die Geschichte von des Meisters frühreifer Thätigkeit sich aufgebaut hatte.

Gottfried Kinkel.

Korrespondenzen.

New-York, im Juni 1872.

O. A. Die neueste Erscheinung in der Kunstwelt ist die Statue Shakspeare's in Bronze von John Quincy Adams Ward, welche am 23. Mai im Central-Park mit großer Feierlichkeit enthüllt wurde. Vor acht Jahren, als noch der Rebellionskrieg wüthete, wurde der erste Anstoß gegeben, und Edwin Booth, dem bedeutendsten Darsteller Shakespeare'scher Charaktere in unsern Tagen, so wie den Schauspielern Wheatley, Wallack und Hackett (der letztere seitdem verstorben) ist man für die ersten erfolgreichen Schritte verpflichtet, wodurch die nöthige Mittel herbeigeschafft wurden. Die Erwartung war nicht wenig gespannt. Man hatte dem Künstler keine beschränkenden Vorschriften gemacht, ausgenommen die Bedingung, sich möglichst treu an das sogenannte Chandos-Porträt, die alte Büste in Stratford, und an das der ersten Ausgabe von Shakespeare's Werken beigegebene Bild zu halten, und sein Name schien Gewähr, daß das Werk unter allen Umständen edel und würdig ausfallen würde. Indessen sind die gehegten Hoffnungen leider nur theilweise erfüllt worden, denn wenn die Shakespearestatue auch hoch über den verunglückten, oft karrikaturenhaften Darstellungen steht, mit denen man in New-York das Andenken großer Männer auf sehr zweifelhafte Weise ehrt, und unleugbar das Werk eines Künstlers ist, muß man sie doch ein verfehltes Kunstwerk nennen. Der Dichter steht mit gesenktem Kopfe, in der rechten Hand ein Manuscript, in einer Stellung, die sich eher für einen grübelnden Hamlet eignen würde, als für dessen Urheber mit der göttergleich unversiechbaren Schöpferkraft. Man erwartet und verlangt, daß er sich aus dieser zusammengedrückten Stellung aufrichten möge, welche selbst der Darsteller Hamlet's nur auf Augenblicke festhalten dürfte, und empfindet etwas wie eine Dissonanz, der die Auflösung fehlt. Noch andere Uebelstände machen sich fühlbar. Der Künstler scheint nicht gewußt zu haben, was mit dem linken Arm anfangen, und legte die Hand darum recht nichtssagend und nüchtern in die Seite. Der kurze Mantel ist über den rechten Arm geworfen und kommt dabei in bedenkliche Kollision mit den weiten Pumphosen, denn eine Aufbauschung ist dadurch hervorgebracht, welche an das geschmacklose Extrem in den heutigen Damenmoden erinnert, wie überhaupt das an sich so kleidsame und dankbare altenglische Kostüm im Faltenwurf auffallend ungeschickt behandelt ist. Die Statue steht, da das ihr bestimmte Piedestal noch nicht fertig ist, auf einem abscheulichen hölzernen Untersatz, den man sich einstweilen schon würde gefallen lassen, wenn man nicht wüßte, daß er die treue Nachbildung des aus Schottland erwarteten Originals ist.

Wie der Winter, so brachte auch der Frühling einen solchen Reichthum von Werken europäischer Maler, daß man es eine Ueberfluthung nennen konnte. Versteigerung folgte auf Versteigerung, ohne daß die Preise darum merklich heruntergedrückt worden wären. Eine der reichsten Sammlungen, aus 156 Bildern bestehend, brachte der Kunsthändler Avery zum Verkauf. Außer einem großen Bilde von Bouguereau, „Der Kanephoros", das aber trotz seiner technischen Vollendung den Beschauer ziemlich kalt läßt, und einigen Landschaften und Viehstücken, bestand der größte Theil aus kleineren Genrebildern, erlesenen Kabinetstücken, zum Schmuck von Wohnzimmern geeignet, darunter viele Werke jüngerer Künstler, welche man bisher hier nicht kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Meyer von Bremen, Julius Hübner, Hadamard, Seignac, Dieffenbach, Moormans, Jourdan, Coomans, Detaille, Esbens, Beranger, Carand, Gide, Escosura, Zamacois, Bibert, de Vriendt, Boughton, Theodor Frère, Sierig'

Anfray, Brion, Brillouin, Duverger und Gide waren in den anziehendsten Leistungen im Genre vertreten, Voltz, Verboeckhoven, B. C. Koekkoek, Schelfhout und Wyangaert in Viehstücken und Landschaften.

Nur wenige Tage zuvor wurde die 84 Bilder zählende Sammlung des verstorbenen Kunstliebhabers Le Grand Lockwood versteigert, bei welcher Gelegenheit so manche Schätze wieder an's Tageslicht kamen, die noch aus frühern Zeiten bei den Kunstfreunden im besten Andenken stehen. Zu diesen gehörten Hasenclever's unvergleichliche Weinkenner, aus der ehemaligen Düsseldorfer Galerie, eine von Bierstadt's grandiosen Landschaften, „Die Gipfel des Yosemite", Genrebilder von Sohn, Julius Schrader und „Der Bücherwurm" von Spitzweg. Ferner erfreute man sich hier an gelungenen Darstellungen von Böttcher, Siegert, Dillens, Salentin, Kraus, Geselschap, W. H. Beard, Meyer von Bremen, Carl Becker, Julius Hübner und Plathner, Landschaften und Seestücken von Jacobsen, August Becker, O. Achenbach, de Haas und Herzog.

Fast gleichzeitig fand auch die Ausstellung und der Verkauf der Bilder statt, die von deutschen und französischen Künstlern zum Besten der Abgebrannten in Chicago beigesteuert wurden. Die französische Abtheilung war bei Weitem die zahlreichste und enthielt viele überaus anziehende kleinere Werke der hervorragendsten Künstler, wie Gerôme, Meissonier, Horace Vernet (ein Geschenk Goupil's), Brion, Breton, Cabanel, Merle, E. Frère, Duverger, Seignac, Lejeune, Gide und Jacomin. Unter den deutschen Bildern sind vorzüglich die Gaben C. Hübner's, Stammel's, Siegert's, E. A. Schmidt's, Tanner's und Sonderland's zu erwähnen.

Bei solchem Zufluß ausländischer Kunstprodukte, zu denen noch die stets geöffneten Ausstellungen bei Knoedler und Schaus kommen, kann man sich freilich nicht über die so oft beklagte Thatsache wundern, daß die akademische Ausstellung verhältnißmäßig nur geringen Anklang findet. Nur wenige unter den hiesigen Künstlern können sich mit den europäischen überhaupt messen, und unter diesen wenigen zieht es noch mancher vor, seine Hauptbilder in andern Räumen auszustellen, z. B. Church, der, obgleich selbst Mitglied der Akademie, sich's zum Gesetz gemacht zu haben scheint, sich dort bloß in seinen unbedeutendsten Arbeiten zu zeigen und diesmal nur eine Studie „Bambusstengel" geliefert hat, die niemanden im mindesten ansprechen kann, denn es sind wirklich nur Stengel im buchstäblichen Sinn, da nur der untere Theil der Pflanze, aber nicht die Kronen gegeben sind. Trotzdem zeichnet sich die diesjährige Frühlingsausstellung vortheilhaft vor ihren Vorgängerinnen aus und zeigt namentlich eine größere Anzahl anziehender Genrebilder als in früherer Zeit, wo die Landschaft und das Porträt fast ausschließlich vertreten waren. Eastman Johnson stellte eine seiner besten Leistungen aus: „Der verwundete Tambour", eine Reminiscenz aus dem Rebellenkrieg. Der Tambour, noch ein Knabe, der einen Schuß in's Bein erhalten hatte, wurde, nachdem die Wunde verbunden worden, auf sein Verlangen von einem Soldaten auf die Schulter genommen, und verrichtete auf diese Weise sein Amt, bis die Schlacht gewonnen war. Rechts wird ein Sterbender von seinen Gefährten fortgetragen, und auf der Linken erblickt man einen Verwundeten, der in stummem Schmerz die neben ihm liegende Leiche eines Jünglings, wahrscheinlich seines Sohnes, betrachtet. Der Hintergrund ist von dem Staub und Rauch der noch tobenden Schlacht erfüllt. Das Bild zeigt alle Vorzüge Johnson's in der Zeichnung und der ergreifenden Wahrheit des Ausdrucks. Die Aufmerksamkeit des Beschauers wird beim ersten Anblick nur von der Hauptgruppe in Anspruch genommen, der sich die andern beiden gebührend unterordnen, indem sie zugleich beitragen, die Situation schlagend zu veranschaulichen. Zwei Darstellungen neuenglischen Landlebens von E. W. Perry finden ebenfalls lebhafte Anerkennung. Auf dem einen erblickt man eine Familie eifrig beschäftigt mit den Vorbereitungen zu dem jährlichen Danksagungsfest, welches hauptsächlich durch große Familienmahlzeiten gefeiert wird. Das Bild ist fleißig ausgeführt und würde noch mehr Lob verdienen, wenn die Gesichter etwas weniger leblos wären. Dieser Mangel ist um so auffallender, als er keineswegs aus Unfähigkeit entspringt, wie das Seitenstück beweist, welches unter dem Titel „talking it over" zwei Yankeefarmer vorführt, die in einer Scheune behaglich irgend einen wichtigen Plan, etwa eine große Verbesserung oder einen Verkauf besprechen. Ein ächt neu-englischer Typus ist darin mit frischer Lebendigkeit und Wahrheit wiedergegeben. Der begabte Thiermaler James H. Beard stellt „Die Wittwe" aus, eine Terrierhündin, welche mit wahrhaft rührender Trauer das vor ihr liegende Halsband ihres Gefährten betrachtet, während ihr Söhnchen, das noch zu jung ist, um den Verlust in seinem vollen Umfange zu empfinden, ruhig neben ihr auf einem Kissen schläft. Der Ausdruck des Schmerzes ist mit höchster Wahrheit wiedergegeben, ohne darum der Eigenthümlichkeit des Thieres im mindesten zu nahe zu treten. W. H. Beard liefert ein Bild von Dickens inmitten der von ihm geschaffenen Gestalten, von denen jedoch nur diejenigen dargestellt sind, welche zur Karrikatur hinneigen, die noch obendrein gesteigert ist; nichts als unerfreuliche Häßlichkeit, zu der noch eine auffallend harte und dürftige Farbe kommt. J. G. Brown hat wie gewöhnlich anmuthige Darstellungen von Kindern beigetragen. Porträts sind in großer Zahl vorhanden, unter denen sich die Werke von Huntington, Ames, Littlefield und Stone durch frische Wirklichkeit und sorgsame Ausführung hervorthun. Drei Porträts von William Page sind so starr und leblos, so gesucht

unwahr in der Farbe, daß sie übermaltem Metall ähnlicher sehen, als lebendigem Fleische. An guten Landschaften ist auch kein Mangel. Bierstadt glänzt durch seine Darstellungen aus dem fernen Westen, Edward Moran und de Haas durch vorzügliche Seestücke, und T. L. Smith, Charles H. Miller, T. Moran und T. Addison Richards stellten ebenfalls ansprechende und verdienstliche Landschaften aus.

Nekrologe.

Franz Simon Freiherr von Pfaffenhoffen, großherzoglich Badischer Kammerherr und fürstlich Fürstenbergischer Hofmarschall, unter dessen Leitung die Kunstsammlungen zu Donaueschingen standen, starb daselbst am 4. April. Er war am 27. Oktober 1797 zu Saint-Cir-du-Vaudreuil in Frankreich (Département de l'Eure) geboren und widmete sich, nachdem er seine Vorbildung auf dem k. k. Theresianum in Wien und auf dem Collège royal de Bourbon zu Paris genossen, in Wien dem Studium der Rechtswissenschaft. Eine Wendung in seinem Leben trat dadurch ein, daß er im Jahre 1829 an den Hof des Fürsten Carl Egon zu Fürstenberg kam. Seit 1832 war er hier definitiv als Hofcavalier angestellt, bald aber eröffnete sich ihm dabei ein Wirkungskreis, der seinen unterdeß mit immer wachsendem Eifer gepflegten Studien auf dem Gebiete der Kunst und der Numismatik entsprach. Er wurde 1836 mit der Verwaltung der fürstlichen Kunstsammlungen und des Münzkabinets betraut, 1840 wurde ihm auch die Direktion der Alterthumssammlung übertragen. Im Jahre 1845 erschien seine erste wissenschaftliche Arbeit: „Die Münzen der Herzöge von Allemanien", und 1847 erhielt er für eine andere Arbeit: „Essay sur les monnaies de Trébisonde" den Preis des Institut de France. Es mag den Numismatikern von Fach überlassen bleiben, seine Verdienste in dieser Wissenschaft zu würdigen; aber auch in der Kupferstichkunst hatte er sich eine seltene Sachkenntniß und einen feinen Scharfblick angeeignet. Er hat das Kupferstichkabinet zu Donaueschingen eigentlich erst geschaffen, das jetzt an Handzeichnungen, Stichen und Holzschnitten große Reichthümer besitzt. Immer war er für Ergänzung und Vervollständigung besorgt, er wußte die rechten Wege zu finden und verfuhr überall mit Umsicht und mit Kenntniß des Marktes. Ebensosehr aber legt die ganze Sammlung durch ihre musterhafte Ordnung und durch die sorgfältige Pflege Zeugniß dafür ab, daß hier einmal — was in Deutschland so selten zu finden ist — der rechte Geist in der Verwaltung einer Kunstsammlung lebte. Ferner ließ Herr von Pfaffenhofen sich die Einrichtung einer Gemäldegalerie aus dem in verschiedenen Räumen des Schlosses vorhandenen Material und die Gründung einer Gypsabgußsammlung angelegen sein, und auch hier bewährte er dieselbe liebevolle, verständnißvolle Thätigkeit, den feinen Geschmack, der bei aller Einfachheit der Anordnung überall das Rechte traf. Ich hatte das Glück, bei dieser Gelegenheit mit dem Verstorbenen gemeinschaftlich thätig zu sein, indem ich die Katalogisirung besorgte, und so möge mir vergönnt sein, neben seinem Verdienst um die Sammlung, die ihn zu einem Muster für Direktoren von Sammlungen machten, den feinen Kunstsinn, die Liebenswürdigkeit und milde Würde des Charakters, die edle Selbstlosigkeit des Wesens hervorzuheben, welche ihm eigen waren, und welche alle, die ihm näher treten durften, in warmer Verehrung an ihn fesselten.

A. Woltmann.

L. **Friedrich Gottfried Hermann Lucanus,** geboren am 3. December 1793, aus einer alten Halberstädter Familie stammend, widmete sich der Apothekerkunst und hat bis zum späten Lebensabende die seit langen Jahren der Familie angehörige Kronenapotheke geleitet. Neben diesem lag er dem verwandten Gebiete, dem Studium der Chemie, besonders in den jüngeren Jahren sehr fleißig ob. In Anerkennung dessen wurden ihm bei Gründung der Provinzial-Gewerbeschule zu Halberstadt im Jahre 1841 die Lehrfächer der Chemie und Waarenkunde übertragen. Lucanus bediente sich zuerst des Dammar-Harzes als Gemäldefirniß und erfand die Balsammalerei. Von frühester Jugend an zeigte Lucanus viel Neigung und Verständniß für die Kunst und trat auf diesem Gebiete selbständig organisatorisch auf, indem er im Jahre 1828 die erste Kunstausstellung, resp. den Kunstverein zu Halberstadt gründete und somit den Impuls zur Bildung dieser Vereine und Ausstellungen gab. Bis zu seinem am 23. Mai d. J. erfolgten Tode hat er denn auch als Hauptgeschäftsführer der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine, wie als Vorstand des Kunstvereins zu Halberstadt diesem Zweige seine Lebensthätigkeit, seine volle Kraft gewidmet. Durch das Vertrauen seiner Mitbürger, von denen er allgemein geliebt und geachtet war, auch in der sturmreichen Zeit des Jahres 1848, gehörte Lucanus lange Jahre hindurch sowohl dem Stadtverordneten- wie dem Magistratscollegium der Stadt an, vertrat seine Vaterstadt bis zum Jahre 1848 auf dem Provinziallandtage zu Merseburg und wurde von da ab längere Jahre in die zweite Kammer des preußischen Abgeordnetenhauses gesendet. Lucanus, im Jahre 1829 zum Doktor der Philosophie von der Universität Jena ernannt, gehörte bei seinem umfassenden Wirken und organisatorischen Talente vielen bedeutenden Vereinen als wirkliches resp. Ehrenmitglied an. Als Konservator der Domschätze, um die er sich im höchsten Grade verdient gemacht hat, erhielt er in Anerkennung dieser Verdienste vom Könige von Preußen eine silberne Medaille, eigens dem Dr. Lucanus gewidmet, und auch sonst wurde sein Wirken während seiner langen und arbeitsvollen Lebenszeit vielfach durch Orden und andere Ehrenzeichen öffentlich anerkannt. Lucanus gehörte der evangelisch-reformirten Gemeinde zu Halberstadt an, ist wie seine Voraltern Mitglied des Presbyteriums der Hofgemeinde bis vor wenigen Jahren gewesen, und durch seine Vermittlung und Thätigkeit hatte die Gemeinde das Glück, vom König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen das schöne und großartige Bauwerk, die Liebenfrauenkirche zu Halberstadt, nach ihrer völligen Restauration zu ihrer Benutzung eingeräumt zu sehen. — Von den von Lucanus vorliegenden Schriften erwähnen wir: Die Schrift über Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde, den Wegweiser für die Stadt Halberstadt und die Umgegend, die Liebenfrauenkirche zu Halberstadt, endlich das kurz vor dem Tode des Verfassers in zweiter Auflage erschienene große Werk: „Der Dom zu Halberstadt." Wiederholte Aufsätze über das Wirken des Dr. Lucanus und die mit seinem Leben eng verknüpften Kunstvereine brachte die Illustrirte Zeitung, und zwar am 4. Juni 1853 und am 18. Juli 1868 bei der Feier des vierzigjährigen Bestehens der deutschen Kunstvereine.

Carl Sengel, früher Director der Albertina, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien, starb daselbst am 21. Juni 75 Jahre alt.

François Forster, 1790 geb. zu Locle in der Schweiz, einer der ausgezeichnetsten französischen Kupferstecher, ist Ende Juni in Paris gestorben.

Kunstliteratur.

* **Von Andresen's „Handbuch für Kupferstichsammler"** (Leipzig, T. O. Weigel) ist die erste Hälfte des zweiten Bandes, welche von J. E. Wessely in Berlin nach des Herausgebers Tode fortgesetzt und beendigt wurde, kürzlich erschienen. — Derselbe Autor hat auch die Fortsetzungen der beiden anderen, von Andresen unvollendet hinterlassenen Werke übernommen, des „Deutschen Peintre-Graveur" und der „Deutschen Malerradirer des 19. Jahrhunderts", deren Verlag von A. Danz in Leipzig erworben wurde.

* **Russische Ornamentik.** Außer dem neulich von uns angezeigten, bei Morel in Paris erscheinenden Prachtwerke über byzantinische und russische Ornamentik ist eine zweite Publikation ähnlicher Art zu verzeichnen, welche von der Petersburger „Société d'encouragement des arts" herausgegeben wird und den Titel führt: „L'Ornement national Russe, avec texte explicatif de W. Stassoff. Première livraison: broderies, tissus, dentelles." Während das früher erwähnte Werk vorzugsweise historisches Interesse hat, kann das Unternehmen der Petersburger Gesellschaft als eine Sammlung interessanter stylistisch werthvoller Flachornament-Muster, namentlich der nationalen Hausindustrie, den Kunstindustriellen zur Beachtung empfohlen werden. Der erläuternde Text ist in russischer und französischer Sprache abgefaßt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Das Kupferstich-Kabinet des kgl. Museums in Berlin ist in letzter Zeit durch ein namhaftes Geschenk bereichert worden. Prof. E. Magnus besaß nämlich seit Jahren sieben Kreide-Handzeichnungen, welche J. Schlesinger, in früherer Zeit auch am Berliner Museum angestellt, nach der Sixtinischen Madonna ausgeführt hatte. Die Zeichnungen sind auf Tonpapier mit schwarzer und weißer Kreide mit äußerster Sorgfalt dem Originale nachgebildet und lassen, was Zeichnung der Konturen, Ausführung und Ausdruck der Charaktere anbelangt, nichts zu wünschen übrig. Dieselben sind an das Kupferstich-Kabinet geschenkt und eingerahmt, wie sie waren, im Mittelsaale daselbst aufgestellt worden. (Köln. Ztg.)

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** kaufte in seiner Generalversammlung am 23. Juni zur diesmaligen Verloosung dreiundfünfzig Oelgemälde an für die Gesammtsumme von 12,544 Thaler. Außerdem wurden auf der von ihm veranstalteten Ausstellung in diesem Jahre durch Privat-Ankäufe 14 Bilder für 4318 Thaler erworben, so daß die Künstler mit dem materiellen Ergebniß wohl zufrieden sein können.

Vermischte Nachrichten.

Der silberne Ehrenschild, Ehrengabe der Stadt Hamburg an den General von Werder, ist vor kurzem an seine Adresse befördert. Die Komposition rührt von dem Architekten H. Stöckhardt, die Ausführung in Silber und Goldarbeit von Sy & Wagner in Berlin her. Der in runder Form komponirte Schild ist durch vier radiale Stangen in vier Felder getheilt, deren Mittelpunkt die Gruppe eines kämpfenden Kriegerpaares bildet. Ein Lorbeerkranz umgiebt diese Gruppe. Die Stangen sind mit französischen militärischen Emblemen und darüber schwebenden Siegesgöttinnen geschmückt, zwischen denen die vier Hauptreliefs, nach Entwürfen von Ludwig Burger modellirt, vom Bildhauer Calandrelli angebracht sind. Dieselben stellen dar: den fröhlichen Auszug der begeisterten Krieger, die Uebergaben der Festungen Schlettstadt, Alt- und Neu-Breisach und Straßburg; den dreitägigen Kampf vor Belfort und die Heimkehr der lorbergeschmückten Truppen. Das Ganze ist von einem breiten, reich ornamentirten Rande umschlossen, welcher eine Kette von Medaillons mit den Portraits der unter dem General thätig gewesenen Abtheilungsführer enthält. Zwischen denselben befinden sich in farbiger Emaille auf Gold die Namen der Schlachten und Gefechte, die Dedicationen, das Wappen der Stadt Hamburg und das Wappen des Generals von Werder. Den Abschluß bildet in Lapidarschrift der Wortlaut der anerkennenden Depesche des Königs Wilhelm, wie folgt: „Bourbaki hat nach dreitägiger Schlacht sich vor den Werder'schen heldenmüthigen Widerstande zurückgezogen. Werder gebührt die höchste Anerkennung und seinen tapferen Truppen." — Der Durchmesser des Schildes, der auf einem reich geschnitzten Ebenholzständer ruht, beträgt circa 70 Centimeter. (Köln. Ztg.)

B. **Die Düsseldorfer Künstler** hatten bekanntlich, angeregt durch den Genremaler Professor Carl Hübner, eine Sammlung werthvoller Bilder und Skizzen geschenkt, um die Noth der Deutschen zu lindern, welche durch den Brand Chicago's so hart betroffen worden waren. Diese edle Absicht ist auf das Schönste erreicht worden, indem die Versteigerung dieser Kunstwerke in New-York die Summe von achttausend Dollars eingebracht hat. Der höchste Preis, nämlich 625 Dollars, wurde für ein Gemälde von Carl Hübner „Weinendes Mädchen auf der Brandstätte" gezahlt.

Hettner's Rede bei der Enthüllung des Dresdener Winckelmann-Denkmals lautet: „Denn er war unser! Dieses Wort rief Goethe seinem verewigten großen Freunde Schiller nach, als die Bühne zu Weimar im Mai 1815 den zehnjährigen Todestag Schiller's in pietätvoller Erinnerung feierte. Wir unsererseits können dies stolze Wort auf Winckelmann anwenden. Der Entschluß der Dresdner Künstlerschaft, den 100jährigen Todestag Winckelmann's durch ein aus ihrer Mitte hervorgegangenes ehernes Denkbild zu ehren, ist aus dem frohen Bewußtsein entsprungen, das auch Winckelmann selbst jederzeit dankbar aussprach, daß wesentlich in Dresden die Anfänge Winckelmann's liegen, daß Dresden recht eigentlich die geistige Geburtsstätte Winckelmann's, die Wiege seiner werdenden Größe und geschichtlichen Bedeutung war. Erst in Dresden erkannte Winckelmann fest und klar seinen inneren Beruf, der bisher nur dunkel in ihm gegährt hatte; in Dresden that er seine erste große schriftstellerische That, deren Grundanschauung ihm unwandelbar der Leitstern seines ganzen Lebens geblieben ist. Unter ungünstigeren Verhältnissen, unter widrigeren Schicksalen hat nie ein geschichtlicher Heros seine geschichtliche Mission angetreten, als Winckelmann. Er, der von der Natur bestimmt war, der begeisterte Erkenner und Verkünder des Schönen zu werden, hatte seine Jugend verleben müssen im Druck und in der Niedrigkeit eines armen Schuhflickersohnes. Er, dessen Seele nach der Herrlichkeit der Griechen lechzte, hatte seine Schuljahre in Schulen verbringen müssen, deren Lehrer er später selbst als ἄμουσοι, d. h. den Musen fremde, bezeichnete, und hatte auf der Universität dem Studium der Theologie obliegen müssen, das ihm innerlich so widerstrebte, daß er am Schlusse seiner Universitätszeit, wie er selbst spottend erzählte, nur mit knapper Noth ein sehr kahles Theologenzeugniß erhielt. Und sodann war er in eine Lehrerstelle in einem öden märkischen Landstädtchen gekommen, die so dürftig besoldet war, daß er sich auf die Freitische der Aeltern seiner Schüler gewiesen sah. Aber sein Muth blieb ungebrochen, der Ruf seiner inneren Natur war unbeirrbar. Während er, — so lauten seine eigenen Worte — Kinder mit grindigen Köpfen das ABC lesen ließ, betete er Gleichnisse aus dem Homer, grub in der Nachbarschaft nach Urnen, schaute überall aus, wo sich beachtenswerthe Bilder fanden, träumte von Forscherreisen nach Italien, nach Griechenland und nach Aegypten. Da war es ihm endlich im Sommer 1748 gelungen, bei dem Grafen Bünau in Nöthnitz bei Dresden eine Stellung als Bibliothekar zu erlangen. Es war der lockende Anreiz der großen Dresdener Kunstschätze, welche ihn zu der Bewerbung um diese Stelle getrieben hatte. Und an diesen großen Dresdener Kunstschätzen ist Winckelmann Winckelmann geworden. Dresden war damals der einzige Ort Deutschlands, welcher eine Antikensammlung besaß. Die Aufstellung in den Pavillons des Großen Gartens war äußerst ungünstig. Winckelmann selbst klagte später einmal von Rom aus, daß er das Vorzüglichste der Dresdner Antiken nicht angeben könne, weil sie wie Heringe gepackt standen und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren. Aber der Sinn Winckelmann's wurde geweckt; das eigenste Wesen griechischer Kunst, ihre stille Einfalt und Großheit zündeten für immer in seiner verständnißinnigen Seele. Und eben war die Gemäldegalerie im vollsten Erblühen; 1735 wurde die Sixtinische Madonna erworben. Wir wissen aus Winckelmann's eigenen Bekenntnissen, wie tief und sinnig er sich

auch in diese Welt hineinschauete. Bald siedelte Winckelmann nach Dresden über. Er verkehrte mit Künstlern und Kunstfreunden, mit Oeser, mit Lippert, mit Hagedorn; er zeichnete, er trieb Anatomie. Der große Plan seines Lebens war gefaßt. Rührend sagt Winckelmann in einem Briefe aus dieser Zeit: „Gott und die Natur haben wollen einen Maler, einen großen Maler aus mir machen, und beiden zum Trotz sollte ich ein Pfarrer werden; nun sind Maler und Pfarrer an mir verdorben, allein mein ganzes Herz hängt an der Kenntniß der Kunst und der Alterthümer." Im Jahre 1755 schrieb Winckelmann seine erste Schrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". Zwei Ziele treten in dieser Schrift scharf hervor: ein geschichtliches und ein polemisches. Zum ersten Male seit langen Jahrhunderten ist in dieser Schrift die Antike nicht mehr mit der herkömmlichen Brille der Franzosen gesehen, sondern mit dem reinen, klaren, unverfälschten Auge eines wiedergeborenen Hellenen, dem die alten Kunstwerke für Alles, was die Natur in ihn gelegt hatte, nur die antwortenden Gegenbilder sind. Und er, der rings umwogt war vom herrschenden Rococo, das sich soeben im Zwinger und in der katholischen Kirche unvergleichliche Meisterwerke geschaffen hatte, spricht in tiefster und genialster Ursprünglichkeit das große Losungswort aus, daß der einzige Weg, groß, ja womöglich unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten sei, d. h. derselbe Weg, welchen auch Michel Angelo, Raffael und Poussin eingeschlagen. Treffend hat man diese Schrift Winckelmann's seine „Reformationsthesen" genannt. Noch in demselben Jahre, im Herbst 1755, ging Winckelmann nach Rom. Er war 38 Jahre alt. Er kam als ein Lernender, und es ist rührend, zu sehen, wie unablässig er bemüht ist, sein Auge zu erziehen und sich über die gewaltigen künstlerischen Eindrücke, die auf Schritt und Tritt auf ihn eindringen, scharf und gründlich Rechenschaft abzulegen. Bald ist er der erste Kunstkenner Roms. Mit Stolz konnte er von sich sagen: „Ich glaube, ich bin nach Rom gekommen, denjenigen, die Rom nach mir sehen werden, die Augen zu öffnen." Die reichste und reifste Frucht dieser begeisterten Studien ist Winckelmann's „Kunstgeschichte". Sie ist eine der urgewaltigsten Schöpferthaten des menschlichen Geistes. Ein seit Jahrhunderten verlorenes Land wurde wieder entdeckt. Bisher hatte man die alten Kunstdenkmale immer nur ganz ausschließlich antiquarisch betrachtet; Winckelmann weiß, daß es sich in der Kunst nicht bloß um den Inhalt, sondern ebenso sehr und noch mehr um die Form handelt. Bisher hatte man die alten Kunstdenkmale ohne geschichtliche Sonderung unterschiedslos zusammengeworfen; Winckelmann sondert scharf die Stilunterschiede der einzelnen Völker und Epochen, verfolgt streng geschichtlich Ursprung, Wachsthum und Verfall der Kunst bei Aegyptern, Etruskern, Griechen und Römern und erklärt mit bewunderungswürdigem Tiefblick die Ursachen dieses Steigens und Fallens aus den Einwirkungen des Klimas und der Religion, aus den maßgebenden Bedingungen der jedesmaligen allgemeinen Kulturzustände. Winckelmann war der Erste, welcher, an Montesquieu geschult, in die Wissenschaft wieder den Begriff der geschichtlichen Entwickelung brachte. Und dies Alles geschieht mit einer genialen Sehkraft, welchem ein zweites Beispiel nicht an die Seite gestellt werden kann. Winckelmann gebot nur über einen sehr geringen Denkmälervorrath. Die Aegineten, die Parthenonswerke, die Werke der Skopas-Praxitelischen Schule waren noch nicht entdeckt. Was ihm als Höchstes galt, der Torso von Belvedere, der Laokoon, der Vaticanische Apollo, die Niobegruppe, die Mediceische Venus, sind jetzt in die zweite Linie herabgedrückt. Und doch wußte Winckelmann eine so volle Anschauung der alten Kunst zu gewinnen, daß, obgleich wir jetzt in allen Einzelheiten genauer unterrichtet sind, doch noch Keiner erstanden ist, der von erhöhtem Standpunkte das erweiterte Gebiet mit gleicher Weihe geschaut und geschildert hätte. Die Wirkung dieses gewaltigen Werkes war eine unermeßliche. Zwar stand Winckelmann in seinem eigenen Zeitalter in erhabener Einsamkeit; nur Lessing vermochte, nach Winckelmann's Vorgange, die Stilunterschiede der bildenden Kunst und der Dichtung, welche Winckelmann nicht ausreichend beachtet hatte, selbständig weiter zu führen. Aber in der nächsten Generation erwuchs die Saat vollkräftig und tausendfältig. Das Alterthum war wieder erstanden in seiner ganzen Herrlichkeit. Wenn F. A. Wolf an Winckelmann rühmt, daß er etwas an den Alten gewonnen habe, was die Philologen von der Gilde meist gar nicht lernen, nämlich den Geist des Alterthums, so ist der große Aufschwung der Philologie, wie er durch F. A. Wolf eingeleitet und begründet wurde, wesentlich auf die großen Anregungen Winckelmann's zurückzuführen. Herder und Friedrich Schlegel, welche die griechische Literaturgeschichte schufen, bekennen sich als Winckelmann's Schüler. Und kurze Zeit darauf wandelte auch die Kunst- und Literaturgeschichte des Mittelalters und der modernen Zeit in denselben Pfaden. Und wäre Goethe's „Iphigenie", wäre „Hermann und Dorothea" und die römischen Elegien, wären Schiller's vollendetste Dramen denkbar ohne jenes Schauen und Erkennen plastischer Großheit, welches Winckelmann in die Gemüther gelegt hatte? Und zumal die bildende Kunst! Wäre Carstens, wäre Thorwaldsen, wäre Schinkel jemals erstanden ohne Winckelmann? Wohl ist es wahr, daß es eine arge Einseitigkeit ist, wollen wir jetzt die Kunst ausschließlich nur in die Schranken des Griechenthums bannen. Das moderne Empfinden und Bedürfen kann mit diesen, wenn auch noch so großen und schönheitsvollen, so doch auf ein ganz anderes Lebensdasein gebauten Formen nicht mehr auskommen. Es bestand und es besteht zu Recht, wenn die Romantiker wieder in das Mittelalter zurückgriffen, und wenn wir jetzt wieder in die volle Kunst der Renaissance eingetreten sind, die zwar auf den ewig maßgebenden Formen der Antike fußt, diese aber in den Geist der neuen Zeit übersetzt und schöpferisch umbildet und fortbildet. Aber wir sollen uns hüten, uns der Antike entwachsen zu meinen. Nur wer die Antike kennt, vermag die Natur groß und klar und schönheitsvoll zu sehen. In dieser Gesinnung tiefinnigster Dankbarkeit begehen wir die heutige Feier. Winckelmann schließt seine herrliche Beschreibung des Vaticanischen Apollo mit den Worten, daß er diese Beschreibung als einen Kranz betrachte, den er zu den Füßen des Gottes niederlege, weil er unvermögend sei, sein Haupt zu erreichen. Auch wir weihen dieses Denkmal, das pietätvolle Künstlerhand gebildet hat, nicht in der dünkelhaften Meinung, als könnten wir den Ruhm Winckelmann's verherrlichen oder gar erhöhen, sondern wir wollen nur Zeugniß ablegen, daß wir wissen, was wir Winckelmann schulden. Der Lorbeer wird in wenigen Tagen verwelkt sein, ja selbst das Erz ist vergänglich, aber unverwelkbar und unvergänglich, in Wahrheit aere perennius ist das Schaffen und Wirken Winckelmann's, das segensreich fortlebt von Geschlecht zu Geschlecht, und das nicht vergehen kann, so lange der Mensch seine höchsten Güter in der idealen Verklärung echter Kunst und Schönheit sucht."

Berichte vom Kunstmarkt.

B. **Professor L. Knaus in Düsseldorf** hat die trefflichen Wandbilder nach Motiven von Watteau, die er für den Speisesaal seines Hauses gemalt, an den Düsseldorfer Kunsthändler Hagen für zwanzig tausend Thaler verkauft. Wenige Tage später erstand der Kunsthändler Holtzman in Hamburg die Gemälde um eine bedeutend höhere Summe und verkaufte sie wieder für einen eminenten Preis (man sagt für 35,000 Thaler) an einen reichen Deutschen in London.

* **Richard Wagner-Galerie.** Unter diesem Titel werden die Kompositionen von Theodor Pixis zu Richard Wagner's Tondichtungen nach den im Besitze des Königs Ludwig II. von Bayern befindlichen Originalzeichnungen von J. Albert in München photographisch herausgegeben. Die Bilder stellen dar: 1. Elsa und Lohengrin im Brautgemache; 2. Scene aus dem dritten Akt des Tannhäuser; 3. Hans Sachs, mit Evchen plaudernd; 4. und 5. Zwei Scenen aus „Tristan und Isolde; 6. und 7. Zwei Kompositionen aus dem „Fliegenden Holländer"; 8. Scene aus „Rheingold"; 9. und 10. zwei Bilder aus der „Walküre". Zwei weitere Kompositionen bleiben vorbehalten. Die ganze Folge von 12 Blättern soll bis Frühjahr 1873 vollendet sein. Vorläufig sind drei Formatgrößen in Aussicht genommen: Facsimile (à 12 Thlr), Groß-Folio (à 3 Thlr) und Cabinet (à 10 Sgr.)

Leipzig. Die Versteigerungen vom 3.—10. Juni bildeten den Schluß der im Winter-Semester durch das Kunst-Auktions-Institut von C. G. Boerner hier abgehaltenen, öffentlichen

Verkäufe. Aus der Künstler-Autographen-Auktion vom 3. Juni heben wir einige Preise, welche für vorzügliche und seltene Schriftstücke gezahlt wurden, hervor:

Nummer.	Gegenstand.	Preis. Thlr.	Sgr.
72	Lorenzo de' Medici. B. a. s.	17	5
77	Raphael Mengs L. a. s.	10	27
178	Friedr. Müller (Maler Müller) L. a. s.	5	—
[illegible]	Michel Ostendorfer. 22 Schriftstücke	33	15
[illegible]	Fr. Overbeck L. a. s.	4	20
[illegible]	Nicolas Poussin. L. a. s.	50	10
[illegible]	Tilmann Riemenschneider. Msq. a. s.	17	15
671	Leopold Robert. L. a. s.	16	1
672	Derselbe. L. a. s	13	—
781	P. P. Rubens L. a. s. Ital.	90	—
873	J. Schnorr von Carolsfeld. L. a. s.	3	3
974	L. van Siegen. P. d'Alb.	5	3
985	Joannes Six. L. a. s.	11	—
1136	A. B. Thorwaldsen. L. s.	3	—
1169	Tiziano Vecellio. L. a. s.	140	—
1170	Derselbe. L. a. s.	85	1
1250	G. Vasari. L. a. s.	12	—

In der Kupferstichauktion vom 10. Juni wurden ebenfalls [illegible] unter sich und berechtigt zu der Folgerung, daß nicht nur das allgemeine Interesse an den Erzeugnissen der vervielfältigenden Künste und damit die Zahl der sammelnden Liebhaber gewachsen ist, sondern auch daß Leipzig als ein Mittelpunkt des Kunstmarktes fortwährend an Bedeutung zunimmt.

Der nächste Auktionscyclus beginnt, wie wir hören, [illegible] mit dem Verkaufe einer hinterlassenen [illegible]

Auktion Gsell.

(Fortsetzung.)

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
[illegible]	[illegible]	1100
[illegible]	Conen, Weibliches Porträt	41
536	Ender, Thom., Landschaft	7
537	Fendi, Fr., Kellner mit Krug	83
538	Feid, Jos., Waldpartie	105
539	„ „ Eichenstudie	110
540	„ „ Waldpartie	150
541	„ „ [illegible]	70
542	Fermand, Pferde auf einer Puszta	65
543	Gauermann, Fr., Eber	201
544	„ „ „	183
545	„ „ Weide mit Thieren	600
546	Jaunne, Girolamo, Oesterreichische Gefangene	511
547	„ „ Zwei Schlachtenstudien	
548	„ „ Schlachtskizze	
549	Delacroix, Eug., Löwen	750
550	Neder, Bauer, Kniestück	30
551	Pettenkofen, Zigeunerquartier	50
552	„ Weibliche Studie	35
553	„ Puszta	166
554	„ Ungarisches Bauernhaus	243
555	„ Landschaftsstudie	260
556	„ Ziehbrunnen	445
557	Raffalt, H., Zwei ungarische Knaben	87
558	„ „ Ungarisches Pferd	110
559	„ „ Montenegrinerinnen	25
560	Schmitson, T., Ungarische Ochsen	420
561	„ „ Holzfuhrwerk	900
562	„ „ Viehheerde	32
563	„ „ Steinfuhrwerk	216
564	„ „ Italienerinnen	40
565	„ „ Italienische Wasserträgerin	141
566	Schönn, A., Kaffeehaus in Skutari	103
567	„ „ Häusergruppe bei Skutari	505
568	„ „ Türkischer Bazar	270
569	Waldmüller, F. G., Studie von Cypressen	71
570	Bega, Cornel., Interieur	6
571	Berghem, N., Bauernfuhrwerk	6
572	Boissieu, J. J., Landschaft	1
573	Brenghel, Pet., Tanzende Bauern	4
574	Bril, Paul, Landschaft	1
575	Le Brun, A. Die Trauernde	3
576	de Bruijn, N., Entwurf zu einem Silberteller	160
577	Buonarotti, Mich. Ang., Männlicher Akt	200
578	„ „ „ Cruzifix	301
579	„ „ „ Männlicher Akt	1
580	Callot, Jac., Bettler und Bettlerin	51
581	Canaletto, A., Partie von Venedig	830
582	„ „ Küchenbeet	6
583	Casanova, F., 2 Blatt Landschaften	5
584	Chodowiecki, D., Zwei Kinder	4
585	Desfriches d'Orleans, Landschaft	3
586	Dürer, A., Adam und Eva	2635
587	„ „ Petrus haut Malchus das Ohr ab	30
588	Deutscher Meister, Christus und die Apostel	41
289	van Eyck, Hub., Eine Frau im Mantel	14
590	Falens, Reiter mit Bettlern	10
591	Fragonard, Männlicher Studienkopf	10
592	Hamilton, C., Todtes Federwild	20
593	„ „ Wildkatze und Vogel	
594	Holbein, H., d. ä., Männliches Bildniß	18
595	„ „ „ „ Frauentrachten von 1520	7
596	„ „ d. J., St Theobald	20
597	Huber, Wolfg., Maria und Johannes	14
598	Jordaens, Jac., Bauernzug	16
599	Kirberger, Nic. Johannes Enthauptung	16
600	Leyden, Luc., Joseph, Träume deutend	11
601	Maulpertsch, Skizze zu einem Altarblatt	3
602	v. der Meulen, Reitschule	6
603	Palmieri, Mann und Mädchen	1
604	„ Hirtin mit Kühen ꝛc.	3

(Fortsetzung folgt.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

9. August



Nr. 22.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Konkurrenz-Entwürfe zum Berliner Goethe-Denkmal.

II.

Es wäre viertens möglich, eine Klassifikation nach den **Prinzipien des Aufbaues** zu versuchen. Man könnte dazu namentlich dadurch veranlaßt werden, daß bei dieser Gelegenheit wieder einmal auf die Großthat von Begas im Schillerdenkmal als etwas Bahnbrechendes und Bestimmendes hingewiesen worden und der Versuch gemacht ist, alles Bessere auf Begas'sche Anregungen zurückzuführen. Meister Begas soll dem Unwesen, das Postament als Träger für alles Mögliche auszubilden und zu benutzen, ein Ende gemacht und die Darstellungen des Unterbaues wieder zu einem integrirenden Theile desselben, zum Motiv und Mittel seiner Gestaltung gemacht haben.

Hieran ist nur etwas richtig, und zwar gerade diejenige Kleinigkeit, auf welche — im Interesse der Präkonisation allerdings ganz mit Recht — der möglichst geringe Nachdruck gelegt worden ist: das „wieder". Es ist freilich wahr, daß ein gewisser reflektirender Grundzug, der die Erfindung beherrschte, dem Postament einiger Werke der Berliner Schule eine bedenklich weit gehende Entwickelung verschafft hat, daß das Bestreben, einen gewissen Gedankenkreis, der sich an eine gewisse Persönlichkeit als Mittelpunkt fast von selber ansetzt, möglichst zu erschöpfen, beim Friedrichsdenkmal zu einem Uebermaß von Höhe, beim Lutherdenkmal zu einem Uebermaß von Breite des Postamentes geführt hat, während doch die auch nur annähernde Ausfüllung des ganzen gegebenen Gedankeninhaltes schließlich nicht ohne Zuhilfenahme der Zusammenfassung größerer Vorstellungsbündel in die Abbreviatur des allegorischen Ausdruckes bewirkt werden konnte. Dem letzteren möchte nun zwar, da es die Hauptfigur vollkommen als das Beherrschende festzuhalten und sie sowohl wie alle Details in voller Deutlichkeit zur Anschauung zu bringen, auch die Allegorie durch die Belebung der Gestalten dem landläufigen Vorwurfe vollständig zu entrücken wußte, schwerlich mit einem abfälligen Urtheile zu nahen sein, welches den Aufbau des ersteren wohl mit Fug trifft.

Indessen sei es selbst, so bieten zahlreiche andere Denkmäler der Schule und sogar die genannten selber so vortreffliche und glückliche, ächt organische Gestaltungen der Postamente dar, daß es unmöglich ist, ihnen unter diesem Gesichtspunkte etwas anzuhaben. In der That würde sich mit klaren Gedanken und Worten nicht nachweisen lassen, wodurch sich in dieser Hinsicht beispielsweise der Untersatz der Lutherstatue mit den vier Vorreformatoren von Begas' Postament-„Gedanken" unterscheide, als durch die glücklicheren Verhältnisse des Aufbaues und die bessere Uebereinstimmung des Formencharakters zwischen Figuren und Architektur zu Gunsten Rietschel's. Soll aber auf den Formencharakter der Begas'schen Gestalten hierbei gerade besonderer Werth gelegt werden, so steht zu diesem im Gegentheil eine größere Loslösung der Sockelfiguren vom Sockelkern, eine centrifugale Bewegung, die bei Nachahmern schon bis zur Auflösung und zum Zerfließen geführt hat, und eine Vernichtung des organischen Zusammenhanges in fast nothwendiger Beziehung; und für diese Tendenz sich zu begeistern, wäre Berlin in demselben Maße der Ort, wie es gerade hier fast unbegreiflich ist, die Mangelhaftigkeit dieser **Ausführung** nicht zu empfinden. Denn wahrlich, zwischen einem eisernen Schmortopf und einem Gefäße von Benvenuto Cellini ist kaum ein größerer Abstand in der Genialität der Erfindung und

Leistung als zwischen dem Postamente des Schillerdenkmales und dem des großen Kurfürsten, in dessen Kunstbereich man durch die Begas'sche Sinnesrichtung gewiesen wird. Es ist eben immer wieder dasselbe: das Gute bei Begas ist nicht neu, und das Neue ist nicht gut: und sein Einfluß ist überall nur in Verirrungen Jüngerer bemerkbar, während alles Gute, das vorhanden ist, um ihn herum und über ihn hinweg — meistens auf dem allergeradesten Wege an ihm vorbei, denn er ist der aus dem Wege gerathene, — aus den zuverlässigen Quellen der ferneren oder näheren Vergangenheit abgeleitet wird. Das Feldgeschrei „Hie Rauch, hie Begas! Hie Zopf, hie Genie!“, das man wohl ausgeben möchte, formulirt gar keine Frage, die vorliegt; wesentlich verschiedene oder gar entgegengesetzte Principien des Aufbaues kommen nicht in Betracht; unsere Erwägungen der Sache haben nur den Zweck, diesen Dämon zu bannen.

Ein Punkt indessen, der den Aufbau des Denkmales betrifft, der aber zu stilistischen Streitfragen gar keine Beziehung hat, dürfte hier vorweg eine kurze Erwägung erheischen. Das Denkmal Goethe's kommt bekanntlich nicht auf einen städtischen freien Platz zu stehen, sondern inmitten einer Gartenanlage am Rande eines Gehölzes. Das Denkmal wird daher (höchst wahrscheinlich) nicht so von allen Seiten sichtbar sein wie auf offenem Markte. Es liegt also der Gedanke nahe, dem Aufbau — abgesehen selbstredend von der naturgemäß immer in bestimmter Richtung orientirten Statue selber — statt eines eurhythmischen (nach allen Seiten gleich entwickelten) einen blos symmetrischen (mit deutlich prononcirter Vorder- und Rückseite versehenen) Grundplan zu geben. Das ist an sich unzweifelhaft zulässig; es fragt sich nur, wie weit man damit gehen kann.

Ich will gleich direkt darauf antworten: unbedingt nicht so weit, daß man von irgend einer Seite kommend erst eine ganze Weile gar nichts sieht als eine kahle ungegliederte Rückwand; ja unbedingt nicht einmal weiter, als daß man von jeder Seite her zum vorläufigen Verständniß der ganzen Anlage gelangen kann. Man sollte nicht glauben, daß über so etwas Worte zu verlieren nöthig wäre; aber leider beweist ein Blick in die Ausstellung der Modelle, daß bei Künstlern kein Grad der Unkritik ausgeschlossen ist, und daß selbst ganz verständige und tüchtige gelegentlich in der Hauptsache der ärgsten Unbesonnenheit fähig sind. Man sollte meinen, die naheliegende Erfahrung an der Invalidensäule müßte jeden Fehlgriff für spätere Zeit unmöglich machen, und gerade Berliner Künstler sind auf die schlimmsten Verirrungen gerathen. Die Hinteransicht jener Säule gehört zum Beunruhigendsten, was man sehen kann, und wie günstig liegen bei diesem Denkmale noch vergleichungsweise die Verhältnisse! Eine Säule, also ein nach allen Seiten gleich entwickeltes Gebilde, erhebt sich, von der Basis an sichtbar, über der hohen Mauer, und nur ein gleichgiltiger Untersatz ist dem Auge entzogen. Nun denke man sich entweder gar nichts oder eine abgewandte Figur, vielleicht nur theilweise, über einer solchen Mauer sichtbar. Kann das beanspruchen, etwas Künstlerisches zu sein? Es kommt dazu, daß, wie nahe auch das Denkmal an die Bäume gerückt werden mag, ein Gehölz, und namentlich ein so durchsichtiges wie der Thiergarten, kein genügend fester und dichter Hintergrund ist, um ein Denkmal, wie ein Möbel gegen eine Wand, dagegen zu stellen, wie man es wohl beim Molièredenkmal in Paris vor und unmittelbar an der Wand eines Hauses thun durfte. Kurz, bei symmetrischer Anordnung des Denkmales, die an sich der Stelle wegen annehmbar erscheint, muß doch die Gesammtheit des Denkmales auch von der Rückseite her erkennbar und verständlich sein, was selbstredend nicht ausschließt, daß irgend welche selbst recht wichtige Details nicht gleich zu sehen sind, denn auch bei jedem ganz freistehenden Denkmale sind zeitweilig einzelne Theile dem Auge entzogen; das Ganze aber muß sofort klar werden.

Ich komme nun — nicht ohne Zagen — an das Einzelne. Ich finde das Gerölle kunstreich zu schichten keine Handhaben, also werde ich bei der kritischen Schilderung des bedeutenderen Einzelnen der alphabetischen Ordnung der Urheber folgen.

Andresen und Freye in Dresden. Welches verlorene Convolut unbekannter Handschriften die Künstler ihren Studien des Goethe'schen Charakters zu Grunde gelegt haben, ist dem Uneingeweihten zu errathen unmöglich. Denen, die nur die verbreiteteren vierzig Bände in Klassikerformat, die gedruckten Briefe u. s. w. zu kennen das Unglück haben, ist dieser „Goethe“ neu: ein unbändig schwärmender Jüngling, einem französischen Revolutionshelden ähnlich, einen Lorbeerzweig unsanft mit der Hand hoch an die Brust pressend, in theatralischer, aber ausdrucksloser Pose, — der Herr wird den literaturkundigen Deutschen wohl nicht vorgestellt sein. Entsprechend ist das Postament, dem sich übrigens eine gewisse Wucht und Phantasie nicht absprechen läßt. Es verräth sich darin eine achtbare Kraft, der nur zweierlei gefehlt hat, um Treffliches zu leisten: jene Goethe'sche Beschränkung, in der sich erst der Meister zeigt, und die Achtung vor dem Ernste der Aufgabe. Man kann sich schwer bereden, daß die Künstler auch nur einen Band von Goethe's Dichterwerken durchgelesen haben, um die geistige Persönlichkeit des Dichters vor ihrem inneren Auge lebendig erstehen zu lassen. — Es ist schon im Unglück ein schlechter Trost, Genossen zu haben, wie schlecht nun gar beim Versehen und Verschulden; sonst könnten sie sich freilich in der Unkenntniß und Verkennung des Goethe'schen Wesens bei dieser Konkurrenz einer recht ansehnlichen (will sagen: zahlreichen) Genossenschaft getrösten.

Arnold in Kissingen. Andresen läßt seine Figuren vom Sockel weglaufen; Arnold läßt sie daran umher-

spazieren. Albert Wolff mit seiner das Postament des Friedrich-Wilhelms-Denkmales in Berlin beschreibenden Gestalt*) hat zu diesem absolut unplastischen Wesen das Signal gegeben; er darf Arnold nicht desavouiren; er kann sagen, dieser habe ihn mißverstanden; aber er hat ihn jedenfalls verstanden; die Tendenz, die Idee ist dieselbe, ob man eine Gestalt mit der linken Hand gegen die Wand gestützt eine Inschrift eingraben, oder ob man eine Kränze auf ein Postament legen läßt, die eine andere erst zu dem Zwecke windet. Die Kunst geht bei beidem aus den Fugen. Ungeschicklichkeit und Geschmacklosigkeit hat nur in einem Falle die Fugen klaffender geöffnet, als in dem anderen die Sicherheit eines erprobten Meisters zugelassen hat.

H. Bauch in Berlin. Eine geräumige viereckige Anlage mit Bänken in den Ecken. Inmitten des vorderen und des hinteren Einganges je eine allegorische Gruppe, in den Zugängen rechts und links je eine Einzelfigur. Der Eindruck der Statue ist durchaus schauspielermäßig. — Das Ganze ist nicht ohne Geschick komponirt, doch ohne rechten Fluß und rechte Einheit.

Reinhold Begas in Berlin. Ueber einigen Stufen ein quadratisches, elend gezeichnetes, klotziges Postament. Auf der vorderen Fläche ein Kranz um den Namen Goethe, auf der hinteren eine Inschrift. Rechts und links unkenntliche Reliefs à la Schillerdenkmal, wie es scheint (wenn es nicht zu kühn ist, Vermuthungen aufzustellen), den Cultus der Natur und der Kunst bezeichnend. An den Ecken stehen klebend oder eingedrückt (d. h. ohne jede organische Verbindung mit der architektonischen Form, gleichwohl nicht selbständig vor derselben, sondern zum Theil siamesenhaft mit dem Mauerkern verwachsen) weibliche Gestalten; vorn links ein halbnacktes Harfenmädchen, dessen Instrument rechtwinklig wie ein Schiffschnabel aus der Fläche des Postamentes weit hervorragt, fähig, allein jede Schönheit des Baues zu vernichten, falls ja etwa eine vorhanden sein sollte; rechts eine fast ganz nackte Figur mit den Attributen des Herkules (Löwenhaut und Keule), also wohl die Kraft, obwohl sie nicht darnach aussieht. Die Arme der Beiden verschränken sich vor der Vorderseite des Piedestals, wie man es bei gewissen Spielen macht. Diese Manier, Eckfiguren zugleich Gruppe bilden zu lassen, den Figuren zwei Aufgaben zugleich aufzupacken, von denen jede die andere nicht nur beeinträchtigt, sondern ausschließt, ist neu; aber eben so sinnlos wie neu, und von dem schauderhaften Eindruck, den der Anblick gewährt, kann sich nur die lebhafteste Phantasie unter Hinzurechnung aller Widerwärtigkeiten Begas'scher Formengebung eine annähernde Vorstellung machen. Doch es kommt noch viel schlimmer! Hinten rechts finden wir eine ganz bekleidete Gestalt mit Schleier auf dem gesenkten Haupte, die mit beiden Händen dicht auf der Brust etwas hält, das wie ein Vogelnest aussieht, aber trotz der in dem Falle überaus unvorsichtigen Gebahrung wohl ein Kohlenbecken sein soll. Diese Figur ist das einzige erträgliche Stück an dem Modell; man kann daher, ohne Jemandem zu nahe zu treten, dafür sich nach Vorbildlichem umsehen: sie erinnert ganz und gar an die besseren Bildungen eines H. Sambin und ähnlicher. Nun zu ihrer Nachbarin an der linken hinteren Ecke! Der halbnackte Körper wird uns in torturartiger Verdrehung vorgeführt. Sie schreitet nach links hin fort, steht auf dem linken Beine, das rechte ist zurückgesetzt, die rechte Hand mit dem Zipfel eines flatternden Gewandstückes über den Kopf erhoben, so daß sie oben auf das Sockelsims greift; der Oberkörper ist vollständig um die Axe gedreht, so daß die linke Schulterhöhle genau senkrecht über der Außenseite der rechten Wade zu stehen kommt: unglaublich, aber wahr! Der linke Arm ist gerade ausgestreckt und in seiner häßlichen Linie durch eine Fackel verlängert, mit deren brennender Spitze sie die beschauliche Ruhe der Figur an der anderen Ecke stört. Durch diesen Gedankenstrich ist (wie bei schlechten Schriftstellern) die mangelnde Gedankenverbindung zwischen den Figuren ersetzt, die äußerliche Verbindung kunstlos hergestellt. Es heißt der Begas'schen Kunstart eine Koncession machen, wenn ich nach Sinn und Bedeutung der vier Figuren nicht frage und nur die Erscheinung als solche auf mich wirken lasse; ich muß gestehen, ich mache diese Koncession gern, denn ich habe an der letzteren Wirkung schon genug und darüber. — Die Goethestatue ist in sitzender Stellung; über die Hinteransicht derselben giebt das Modell keine Auskunft, solche Kleinigkeiten finden sich später. Goethe ist ziemlich alt, bekränzt und in einen weiten Mantel, das Requisit Begas'scher Massenwirkung, gewickelt. Der steifen Haltung fehlt Leben und Ausdruck; die rechte Hand ist vorn (zu hoch) in den zugeknöpften Rock geschoben, die linke stemmt sich — mit der von der Metz-Statue her noch erinnerlichen Verkrüppelung des Armes — auf eine Tafel oder dergleichen. In den unförmlichen Beinen haust die höchstgradige Wassersucht; doch ich rede die Unwahrheit: nicht in den Beinen, das eine ist ja wieder „nach alter Melodie" gespart. — Wenn man nur einmal darüber authentische Auskunft erlangen könnte, ob die Künstler dergleichen Ungeheuerlichkeiten dem Publikum wirklich im Ernste darbieten, oder ob sie — im anderen Falle — gar kein Gefühl für die Ungebührlichkeit haben, die in solcher Nonchalance gegenüber den heiligsten Empfindungen und Besitzthümern der Nation liegt. Durfte Begas auch bei der allgemeinen und nur allzu berechtigten Ablehnung, die sein Schillerdenkmal je mehr und mehr im Publikum erfahren, mit Sicherheit voraussetzen, daß es für ihn fast unmöglich sein würde, auch den zweiten der großen Dich-

---

*) Dieselbe gehört, wie das ganze Postament, noch der Zukunft an, ist aber durch Beschreibungen und Abbildungen, z. B. in Nr. 1459 der Illustrirten Zeitung, schon allgemein und genügend bekannt.

ter zur Verarbeitung überantwortet zu bekommen, so hätte er doch lieber von der Konkurrenz wegbleiben, als durch eine solche Mißgeburt beleidigen sollen. Die Annahme einer Beleidigung, selbst einer beabsichtigten, gereicht noch relativ zu seiner Ehre, ist noch die günstigste; denn sie läßt im Hintergrunde die Voraussetzung als eine mögliche bestehen, daß er es hätte besser machen können, wenn er es gewollt, d. h. wenn er sich auf der gewöhnlichen Höhe eines wirklichen Künstlers befunden — oder erhalten hätte.

Alexander Calandrelli in Berlin. Goethe, mit der verjüngten Rauch'schen Büste, einem ansprechenden Typus, sitzt, nicht ohne einen merklichen Anflug von Steifheit in der Haltung, auf einem Sessel unter einem barock antikisirenden Baldachin oder Tempelchen mit korinthischen Säulen à la Dieterlein. Jedenfalls nur, um das Modell besser sichtbar zu machen in einem Raume, der sehr concentrirtes Oberlicht hat, war die Decke des Baues ausgehoben, und das Licht, welches so die Gestalt umfloß, war von bedeutender malerischer Wirkung, die bei Vielen sicher nicht ohne Einfluß auf die Beurtheilung geblieben ist, ohne daß sie bedachten, daß diese mächtige Lichtwirkung bei der Ausführung nothwendiger Weise in Wegfall kommen wird. Hinter der Statue ist eine (unnöthige) flache Nische. Goethe, mit dem Mantel über der Kleidung, hält den rechten Fuß auf einem Schemelchen, die linke Hand mit einem Büchlein im Schoße, während die rechte, den Stift (wie ein Fernrohr) fassend, zur Brusthöhe emporgehoben ist. Nach meinem Gefühle widerspricht es, wenn nicht überhaupt dem dichterischen Charakter, so doch sicher demjenigen des Dichters, der mit den Worten „Mehr Licht!" aus dem irdischen Dasein schied, ihn dichtend in eine enge Zelle einzupferchen. Es ändert daran ja nichts, daß die Halle nach drei Seiten offen ist; das Gefühl des Umschlossenseins entsteht trotzdem. Es soll aber keineswegs behauptet werden, daß, rein ästhetisch betrachtet, das Verhältniß zwischen dem Bau und der Statue schlecht wäre; im Gegentheil, es ist entschieden gut. Die Hinterwand der Cella nun wächst nach beiden Seiten noch je um das dreifache ihrer Breite aus; diese Flügel sind mit einer Pilaster-Architektur geschmückt, durch welche je drei große Reliefflächen abgetheilt werden. Dieselben enthalten: Hermann und Dorothea, Iphigenie, Tasso, Egmont, Faust, Götz (d. h. Scenen aus diesen Werken). Ueber diese Reliefs als Kunstleistungen ist natürlich noch nicht einmal nach der kompositionellen Anlage (die übrigens etwas zu malerisch erscheint) ein irgend wie begründetes Urtheil möglich. Daß der Inhalt Goethe's Werke und Bedeutung nicht erschöpft, vielmehr wesentliche und schmerzliche Lücken läßt, die Auswahl also durchaus verändert werden müßte, liegt auf der Hand; wie denn überhaupt die Herren Bildhauer im Ganzen und Großen mit einer wunderlichen Naivetät geglaubt haben, mit dem Anklingen an ein paar Goethe'sche Lieblingsgestalten ihrer Aufgabe überhoben zu sein. Eine literarhistorische Vollständigkeit der Schilderung kann natürlich nicht verlangt werden; aber das Gegebene muß in nuce ein Bild des ganzen Mannes gewähren, muß vor allen Dingen nicht, wie ganz auffällig hier geschehen, einseitig in einer Dichtungsgattung hängen bleiben, noch dazu in derjenigen, die doch, wenn man mit dem Maßstabe der höchsten specifischen Anforderungen gerade dieser Gattung an seine Werke herangeht, nichts weniger als Goethe's starke Seite gewesen ist. — Der Gesammtentwurf verfällt seiner Anordnung nach dem oben gegebenen und hinreichend motivirten Verwerfungsurtheile, als eine symmetrische, einseitige Kombination, die für ihre Rückseite eines festeren Schutzes bedürfte, als der Thiergarten ihr gewähren kann. Daß speciell diese Anordnung etwas ganz Kirchhofsmäßiges, Erbbegräbnißartiges hat, mag hiermit obenein bemerkt werden.

Adolph Donndorf in Dresden. Ein runder ofenartiger Aufbau, unten mit vier Vorlagen über Eck, auf denen die Vorderleiber von Sphinxen mit übereinandergeschlagenen Pranken ruhen; dazwischen am Sockel Ornament, vorn mit einer Lyra, lings mit Palette und Schlägel, hinten mit Lampe und Rolle, rechts mit tragischer Maske. Der obere Theil ist durch sechs ionische Halbsäulen abgetheilt, also die unten angedeutete Viertheilung aufgegeben. Darüber läuft ein Fries mit den (hier absolut bedeutungslosen) Himmelszeichen. Vorn und hinten wird das Intercolumnium durch je eine Figur in großem Maßstabe ausgefüllt: Apollo, wie heraustretend, mit Strahlenkranz, Lyra und Plektron; und eine weibliche Gestalt mit Mauerkrone, Füllhorn und (vermuthlich) Lotosblume. Die vier anderen Intercolumnien enthalten Reliefs mit kleinen Figuren, ihre Bedeutung wird durch gereimte, an Goethe'sche Worte erinnernde Zeilen erläutert, deren Konstruktionslosigkeit den König Ludwig in Schatten stellt: das Kind von der Phantasie zum Liebling erkoren, ein Knabe, der an der Hand einer sternumschwebten Flügelgestalt nach Schmetterlingen greift; der Jüngling, durch Sturm und Drang zur Vollendung hindurch geleitet, der sitzende Dichter, von Psyche zärtlich gestreichelt — „geeit" in der Kindersprache —, während Amor köpflings herunterschießend in seine Lyra „fällt"; der Mann, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit empfangend, wesentlich in der Kaulbach'schen Auffassung; „nach Lebens Arbeit Schauung (!) ew'ger Klarheit", der alte Goethe in antiker Gewandung neben einer Isisstatue vor einer weiblichen Gestalt, die — mit Mühe zu ihm hinaufreichend — einen Schleier von seinem Haupte hebt. Palmetten krönen das Gesims des Unterbaues. Die Statue ist sitzend gebildet, Rauch, stark mit Trippel versetzt. Der linke Arm ruht auf einem Pfeiler, der Mantel fällt von der linken Schulter über den Arm und den Schoß. Der Kopf ist etwas nach rechts gewendet und

leicht gehoben. Der ganze Entwurf ist so nüchtern und gemeinplätzig wie möglich. Die Architektur des Sockels mit ihren absoluten Beendigungsformen ist grundverfehlt. Die Symbolik ist von der äußerlichsten, erkältendsten, Sorte. Die Statue hat durch eine gewisse Fertigkeit, die den Mitarbeiter am Lutherdenkmal nicht verleugnet, und durch die Folie des Tollen in der Gesellschaft der 50 „Goethe's" eine gewisse Wirkung, die indessen auch nicht tief geht. Es fiel einem der Schiller'sche Wahrspruch über die Freiheit von Fehlern ein. — Keinen Menschen hätte Donndorf angezogen, wenn er nicht einen Haupttrumpf der ganzen Konkurrenz nebenbei ausgespielt hätte: er gab wie zur Auswahl eine stehende Statuette des jungen Goethe nach Trippel, die aber mit seinem Postament absolut unvereinbar ist, also nur als ein unfertiges Modell eines zweiten Konkurrenzentwurfes betrachtet werden konnte, aber fast die schwierigste Frage, die nach dem Aufbau, noch ungelöst ließ; also — hors concours; aber wahrhaft genial, bannend, fesselnd, anregend, befriedigend. Mit leicht umgeworfenem Mantel steht die Figur leicht angelehnt; das rechte Bein, vom Mantelzipfel umwickelt, ist über das linke geschlagen (leider sieht der Mantel aus wie ein weites bauschiges Beinkleid, was leicht vermieden werden könnte, allein schon durch einen charakteristischeren Faltenwurf des Stoffes), die Rechte hält — wie während einer Unterbrechung der Lektüre durch Gespräch — ein Buch, die Linke ist auf einen antiken Trumm, ein Altarfragment gestützt. Der äußerst lebendige und geistsprühende Kopf blickt leicht gewendet frei hinaus. Das ist eine der vollendetsten Statuetten, die es überhaupt giebt, ein rechter Beweis ad oculos, was für ein Nachtwächter der Schwanthaler'sche Shakspeare ist, an den sie erinnert; aber — es giebt ein Aber! — es ist eine Statuette; es ist kein Modell zu einer Kolossalstatue. Die ganze Anlage und Auffassung ist nicht monumental; es würde eines neuen genialen Wurfes bedürfen, um aus der herrlichen Statuette ein nur annähernd eben so herrliches Monument zu schaffen. Das wäre ja wohl möglich; aber auch nur die Spur einer Garantie gewährt dies Figürchen, zusammengehalten mit dem Denkmalsentwurfe, nicht.

Erdmann Encke in Berlin. Der Künstler kann verlangen, daß man an ihm nicht stumm vorübergeht. Seine hintenüber gelehnte sitzende Goethegestalt mit dem starken Aufblick könnte nur in einem Thalkessel von den umgebenden Höhen her gesehen werden. Das Postament zeigte zwei eminent reizvolle Figürchen, auf zwei der unmotivirtesten Architekturschnörkel gelagert, die jemals an einem hochbarocken Bauwerk zu sehen gewesen. Ihre wahrhaft köstliche Charakteristik stempelte sie zur heiteren und ernsten Muse, und über dem Portal eines Theaters im Barockstil mit den bekannten abgerissenen Giebelecken, womöglich in geschweiften Linien, wären sie unübertrefflich; hier sind sie unbegreiflich. — Die stehende Statuette des jungen Goethe mit Trippel's Büste, die zugleich vorgeführt wurde — gleichfalls ohne Beziehung auf ein vorhandenes Postament —, hätte selbst ohne die vernichtende Konkurrenz Donndorf's dem Vorwurfe der hölzernen Steifheit nicht entgehen können. Die geistreich feine Belebung, die Encke bei all seinen Porträtbildungen eigen ist, wurde hier auffallenderweise total vermißt.

Fleige in Münster. Der Aufbau mit den vier Gruppen um das Postament verdient als eine der gelungeneren Bildungen Erwähnung. Im Einzelnen war nichts Schlagendes gegeben, manches Verfehlte zu bemerken.

O. Grabler in Berlin. Der Künstler hat sich durch eine ganze Anzahl hübscher Entwürfe zu ornamentalen Arbeiten und zu Nippesplastik gut empfohlen. Seine außerordentliche Begabung für diesen Kreis hat er wieder bewiesen. Er hat ein treffliches Modell zu einer Stutzuhr oder dergleichen geliefert, in dem sitzenden Goethe zählt er zum Besten der Konkurrenz, einige Details, namentlich die Figürchen des oberen Aufsatzes, sind ungemein reizvoll, fein und schön, auch das Ganze ist sinnig, aber ein kleines Möbel, gegen die Wand zu stellen. Wir sind uns im Allgemeinen über die Berechtigung einer solchen Anlage schon klar geworden.

Edmund Hellmer in Wien. Der junge, von der Münchener Ausstellung her als talentvoll und tüchtig bekannte Künstler hat durchweg Malheur gehabt. Sein Entwurf ist in einem Zustande fast komischen Ansehens beim Transport ramponirt in Berlin angekommen und daher nur von ernsteren Beschauern nach Gebühr gewürdigt. In Frage konnte er nicht wohl kommen, dafür war die Durchbildung noch zu unreif; außerdem paßt der zopfige Charakter nicht für Berlin. B. M.

(Schluß folgt.)

In Nr. I. dieses Berichtes („Kunstchronik" Nr. 18) sind ein paar sinnentstellende Druckfehler stehen geblieben: 324, Z. 21 v. u.: „scheint mir (nicht: nur) durch diese Erwägung dargethan". Dieselbe Verwechselung — „nur" statt richtig: „mir" — ist auch in dem gleichzeitig ausgegebenen Hefte IX der „Zeitschrift" auf S. 285 in der Anmerkung, Z. 12 v. u. passirt. 325, Z. 23 v. o.: „eine rein pathologische Erscheinung" (nicht Anschauung). 326, Z. 16 v. o.: „Der Goethe, den gewisse Leute (nicht Laute) nachahmen".

Preisbewerbungen.

Deutsches Parlamentsgebäude. Es verlautet, daß die Architekten Bohnstedt, Kaiser und v. Großheim, Ende und Böckmann, Mylius und Bluntschli zu einem engeren Konkurse für das deutsche Reichstagshaus eingeladen werden sollen, und zwar giebt man als Ablieferungstermin der neuen Projekte den 1. April 1873 an.

Die Jury für das Berliner Goethedenkmal hat die drei ausgesetzten Preise (à 40 Friedrichsd'or) den Bildhauern Adolph Donndorf in Dresden, Fritz Schaper in Berlin und Rudolph Siemering in Berlin zuerkannt und außerdem empfohlen, diese drei Künstler und Alexander Calandrelli in Berlin zu einem neuen Wettkampf unter einander einzuladen.

Personalnachrichten.

Münchener Akademie. Der König von Bayern hat der Wahl von Ehrenmitgliedern der Akademie der bildenden Künste die Bestätigung ertheilt, und demzufolge sind zu Ehrenmitgliedern der Akademie der bildenden Künste ernannt: a) die Bildhauer Friedrich Drake in Berlin; Reinhold Begas

daselbst; Caesar Zumbusch, zur Zeit in München; Michael Wagmüller in München; b) die Maler: Benjamin Vautier in Düsseldorf; August Pettenkofen in Wien; Adolph Menzel in Berlin; Alma Taddema in Brüssel; Hanns Makart in Wien; Gabriel Max in München; Franz Defregger aus Tirol; Eduard v. Gebhardt; Michael Neher in München; Oswald Achenbach in Düsseldorf; Professor Fritz Bamberger in München; Arnold Böcklin aus Weimar; c) die Kupferstecher: Louis Jacoby in Wien; Friedrich Vogel in München.

Oberlieutenant Joseph Reiter, Kommandant der Bergfestung Knin in Dalmatien, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Rettung zweier römischer Sarkophage aus der Gegend von Salona zum korrespondirenden Mitgliede des Instituts für archäologische Korrespondenz in Rom ernannt.

Anselm Feuerbach hat den an ihn ergangenen Ruf nach Wien als Professor an der Akademie der bildenden Künste angenommen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Auf unsern Permanenten Ausstellungen drängten sich in den letzten Wochen die interessanten Novitäten. Bei Ed. Schulte waren ganz vortreffliche Genrebilder zu sehen, welche die verschiedenen Richtungen unserer Schule kennzeichneten. So glänzte A. Siegert in einem größeren Werke, dem Bilde einer alten Dame im Kostüme des 17. Jahrhunderts, die für ihre beiden Töchter im Schmuckladen des Goldschmieds Juwelen aussucht, welche ihr der Händler in reicher Auswahl vorlegt. B. Vautier malte einen ländlichen Tanzboden und entwickelt in den spielenden Musikanten, den zuschauenden Mädchen und Kindern und den im Hintergrund tanzenden Paaren den ganzen Reichthum seines fein individualisirenden Talents, und Oehmichen schildert in dem genesenden Soldaten, der zum ersten Mal wieder eine Kirche besucht, eine einfache Scene mit seltener Begabung in wahrhaft ergreifender Weise. Ed. Geselschap veranschaulichte die Poesie der Christnacht, indem er den Zug der Andächtigen darstellt, die zu einer erleuchteten Kirche auf schneebedecktem Hügel eilen, wobei er seine Befähigung in der Wiedergabe der verschiedenen Lichtwirkungen von Mondschein, Laternen und Kirchenfenstern auf's Neue glänzend bewährt. Höchst lobenswerth erschien auch ein Bild von Ernestine Friedrichsen „Polnische Insurgenten, die in einen Keller geflüchtet sind." Sterbende und verwundete Krieger, geängstete Frauen und Kinder füllen den dunkeln Raum, dessen Eingänge von streitbaren Männern vertheidigt wird. Der dramatisch fesselnde Gegenstand war mit künstlerischem Geist erfaßt und wirkungsvoll dargestellt. Auch bei Bismeyer und Kraus befanden sich einige treffliche Werke, von denen besonders „die Schiffbrüchigen in einer Strandkneipe" von R. Jordan durch die meisterhafte Charakteristik der verschiedenartigsten Gestalten rühmlichst hervorgehoben zu werden verdienen. Jede der vielen Figuren giebt den Eindruck des eben überstandenen Unglücks scharf und lebenswahr ausgeprägt, und Zeichnung und Farbe entsprachen dem alten Rufe des erprobten Meisters. C. Sachs, dessen reiches Talent ebenfalls längst anerkannt ist, zeigte dasselbe wieder in einem großen Gemälde, auf dem die unerwartete Verhaftung eines Bauern zur Anschauung gelangt, den zwei Gensdarmen aus der Mitte seiner entsetzten Familie reißen. Alle Phasen der Empfindung sind auch hier mit feiner psychologischer Beobachtung künstlerisch wiedergegeben, und obgleich der Gegenstand wenig Sympathie erregen kann, fesselt das Werk doch durch seine vielen Vorzüge in hohem Grade. Als ein koloristisches Glanzstück verdient eine Scene aus Molière's „Tartüffe" von Carl Hoff ungetheilte Bewunderung, die uns mit virtuoser Gewandtheit die schlaue Elmire vorführt, wie sie ihren arglosen Gatten von der Schlechtigkeit seines Freundes überzeugt. Die Charakterisirung ist hier schwächer als die malerische Ausführung, welche letztere auch die höchsten Anforderungen befriedigen wird.

*** **Permanente Ausstellung der Kunstschule zu Weimar.** Eine „Trift am Weiher" von Professor Max Schmidt vereinigt alle bekannten Vorzüge des sinnigen Meisters. Ein frischer, duftiger, dem Staub der Märkte und Straßen unerreichbarer Wald, ein träumerischer Weiher, an dessen Rande einige Kühe in der Sonne ruhen, laden den Beschauer ein, alles Leid der Seele, alle Pein des täglichen Lebens von sich zu werfen und auszuruhen in der heiligen Stille der Natur. Friede ringsum! Das ist das Motto, die Signatur dieses Bildes. Die Bäume sind breiter behandelt, als wir dies sonst bei Schmidt gewohnt sind; das Licht ist höchst wirkungsvoll gesammelt. Den Reiz der Farbe begleitet die Wirkung von vier charakteristischen Linien, welche die Komposition beherrschen und deren Schönheit das Auge bald wohlthätig empfindet: das ist der edel geschwungene Contour des Waldes, der von rechts nach links absteigt; die Schattenlinie, die von links nach rechts herabfließt, um sich mit ihm zu kreuzen; der Horizont, der diese Gegenbewegungen durch seine Ruhe versöhnt; der Waldweg, der unser Auge zum Horizont hinausführt. Das Bild ist in den Besitz des Herrn Sachse jun. in Berlin übergegangen. Ein „aufsteigendes Wetter am Ostseestrande" von demselben Meister ist ein höchst bedeutendes und in jedem Sinne unendlich befriedigendes Werk. Indem es uns zwingt, den seelenlosen Mächten, die es darstellt, von unseren eigenen Gefühlen zu leihen, gewinnt es geradezu dramatisches Leben. Ein furchtbarer Kampf ist angekündigt. Die Luft bereitet sich zum rasendsten Sturme vor, das Meer liegt geheimnißvoll und unbeweglich, ihn zu empfangen, noch einmal tritt die Sonne zwischen die zum Streit gespannten Mächte hinein, die Leidenschaften zu versöhnen. In banger Erwartung, als wäre sie Gegenstand und Opfer der bevorstehenden Entscheidung, liegt die Erde da. Was diese Landschaft zu einem Meisterwerke ersten Ranges erhebt, das ist die überlegene Art und Weise, mit welcher das Problem gelöst ist, den Blick immer wieder an das Hauptphänomen zu fesseln und ihn doch nicht unbefriedigt zu lassen, wenn er zur Betrachtung des Zuständlichen und des Uebersichtlichen übergeht. — Olof Winkler hat ein recht erfreuliches Werk ausgestellt. Auch ein Weiher im Walde; links ragt ein waldumschlossenes Herrenhaus und der Thurm einer Kirche hervor. Ein Frachtwagen fährt über eine sonnige Lichtung am Ufer herum in den Wald hinein. Eine große Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Laubes kommt der Monotonie zuvor, welche so breite Waldpartien nur allzuleicht annehmen. Auch dieses Bild ist von dem genannten Kunsthändler erworben. — Von Neubert waren zwei kleine Landschaften dargeboten: eine „Mühle im Walde" und ein „Morgen im Hochgebirge". Auf dem ersten ist das Haus mit seiner nächsten Umgebung gut und wirkungsvoll behandelt; aber der Künstler scheint darin zu fehlen, daß er uns die Tiefen seines Waldes durch einen undurchsichtigen blauen Ton zuschließt und daß er die Kronen der Bäume mit weichem Pinsel malt. Dies dürfte auch der Mangel des zweiten Bildes sein, dem wir sonst den Vorzug geben. Namentlich ist hier die Luft kräftiger, tiefer und wahrer, als auf jenem. — Ein Genrebildchen von Seyfferth ist in der Handlung nicht klar genug. In dem engen Wasserbassin eines feuchten Parkes steht auf einem Piedestahl eine Nymphe von Bronze (wir denken wenigstens, daß es Bronze sei) in der Bewegung des Sichabtrocknens. Aus dem Postament ergießt sich ein Röhrchen mit Wasser; zu diesem hat sich vom Ufer her ein Knabe herübergebeugt und trinkt daran, indem er seine Hand auf den Fuß der Statue legt. Wir sehen da keine deutliche Pointe. Die Nymphe ist unschön gezeichnet, die Beleuchtung zu absichtsvoll; dazu übersah der junge Künstler eine häßliche Linie, die vom Kopf der Figur über Arm und Bein in den Wasserstrahl hinunterführt. — Eine Gletscherlandschaft von O. v. Kamecke in größesten Dimensionen ist von großer Breite und Wucht der Darstellung und, wie es uns dünkt, aus guter und sorgfältiger Beobachtung hervorgegangen. Sie imponirt durch großartige Plastik und tiefe kräftige Farben, die in starken und doch wahren Gegensätzen nebeneinander gerückt sind. Sodann wird das Auge betroffen durch die Wahrnehmung, daß diejenigen Partien der Landschaft, die wir uns als fernere zu denken haben, kaum irgendwie zurückweichen; aber es entspricht dies der Natur so hochgelegener Regionen, wo die Luft vermöge ihrer vollkommenen Reinheit ihre trennende und perspektivebildende Kraft verliert. — Landschaft von Karl Heyn, Motiv vom Kochelsee. Ein Bild, dessen Vordergrund, z. B. in den unwahren braunen Schatten der Bäume, noch eine veraltete Manier zeigt, das im Hintergrunde wahr zu werden anfängt und das in der Luft bereits vortrefflich ist. — Ein weibliches Porträt von L. Pohle, ganzes Figürchen, ist vortrefflich zusammengestimmt und ungemein anmuthig durchgeführt. Zarte Farben ohne Schwächlichkeit. Sehr gut die Hände mit dem dagegenstehenden Leinen. — Die Gestalten einer Nachtwachstube von Gensdarmen, von Bleier, sind nicht übel charak-

terisirt; aber die Monotonie eines dunkeln Braun, welches das Bild beherrscht, hätte durch contrastirende Localtöne durchaus unterbrochen werden sollen. — Vortrefflich durch eingehende Beobachtung und glückliche Charakteristik ist „der Schwur" von Woltze. Die Geschichte ist gut und vollkommen deutlich erzählt: Zwei benachbarte Bauernfamilien, eine alte geprüfte Wittwe von ärmlichen Umständen mit einer aufblühenden Tochter, und ein wohlhabender, durch seine Frau zum Bösen gedrängter und gestärkter Besitzer sind, während sich zwischen seinem Sohne und dem Nachbarkinde eine tiefe Neigung vorbereitet, über Mein und Dein in Streit gerathen, und es kommt zum Schwur in der Gerichtsstube. Der Alte schwört falsch, man sieht es an dem unsicheren Blicke, der dem des Richters nicht zu begegnen vermag. Seine Frau triumphirt; aber an dem bescheiden ergebenen Gesichtsausdrucke der betrogenen Wittwe, an dem Aufflammen der Tochter, an dem resignirten und betrübten Wesen des Jünglings erkennt man, wie viel Hoffnung, wie viel Glück in diesem Augenblicke durch die Habsucht zu Grabe getragen wird. Die Komposition ist vorzüglich; die Nebendinge sind schon breiter und leichter behandelt als in dem Bilde, welches den ersten Akt dieser bäuerlichen Tragödie darstellt. Wenn Woltze uns durch eine dritte und abschließende Darstellung aus dieser Historie (in welcher die um ihr Glück betrogenen Jüngeren die Hauptrolle zu spielen hätten) demnächst erfreuen wird, so wird er in dieser Richtung vielleicht dadurch noch weiter kommen, daß er breitere Schattenmassen anlegt und den Kontrast von Hell und Dunkel verstärkt. —

Anfrage.

In dem ohne Namen des Verfassers im Jahre 1831 zu Nürnberg erschienenen vierten Hefte der „Nürnbergischen Künstler" befindet sich Seite 47 die Nachricht, daß das ursprünglich für ein Grabmal der Fugger in Augsburg bestimmte, dann aber von dem Rath der Stadt Nürnberg angekaufte und im großen Saale des Rathhauses aufgestellte etwa 30 Fuß lange (sogenannte) Gitter von Messing, welches Peter Vischer mit seinen Söhnen gearbeitet hatte, und das im Jahre 1806 verkauft wurde, nicht, wie man früher geglaubt, eingeschmolzen sei, sondern sich „in dem Garten eines Privatmannes in Lyon befinde, welcher seiner Zeit die Kaufofferte des Königs Ludwig I. von Bayern abwies."

Es wäre mir von großem Werthe, etwas Näheres über dieses Gitter zu erfahren, besonders auch eine Zeichnung oder Photographie desselben zu erhalten. Alle Anfragen, welche ich dieserhalb nach verschiedenen Seiten hin gerichtet, sind ohne Erfolg geblieben. Vielleicht gelingt es mir, zum Ziele zu kommen, indem ich an dieser Stelle meine Anfrage wiederhole und die Bitte hinzufüge, betreffende Notizen gütigst mir zukommen lassen zu wollen.

Nürnberg, im Juli 1872. **R. Bergau.**

Bitte

an die verehrlichen Kunstvereins-Vorstände um Beaufsichtigung beim Verpacken der Gemälde.

Wenn es naturgemäß auch gerade nicht erfreulich sein kann, ein Bild, weil es unverkauft geblieben, wieder zu empfangen, so ist es doch sehr überflüssig, mit dieser Rücksendung für den Empfänger noch einen besonderen Aerger zu verbinden.

Da steht die Kiste, welche man, den Deckel der Vorschrift gemäß mit Schrauben befestigt, abgesendet hatte. Keine Schraube ist zu finden, Brecheisen und Hammer versagen den Dienst bei der Anzahl gewaltiger Nägel. Hat die Kiste gar das Unglück gehabt, die letzte bei der Verpackung gewesen zu sein, so hat der alte Nagelkasten bei ihr geleert werden müssen; denn in der muthwilligsten Weise findet man oft eine ganze Musterkarte von Nägeln, vom grauen Alterthum bis auf unsere Tage zu Hunderten auf die Vernagelung des Deckels verwendet, als sollte dadurch das Zollgewicht vergrößert und die Kiste vor dem Ende aller Tage nicht wieder geöffnet werden. Ist endlich der Deckel in Fetzen und Trümmern entfernt, so kann man froh sein, wenn nicht fingerlange Schrauben, durch den Goldrahmen hindurch, einem entgegen starren. Oft sind auch diese Schrauben, mit denen das Bild von der Rückseite aus befestigt werden soll, gespart worden, das Bild ist von vorn befestigt, d. h. mächtige Nägel sind von allen Seiten durch den Schutzrahmen hindurch in die Packlisten getrieben, die nach langem Abmühen, mit der Beschädigung des Goldrahmens und Zertrümmerung des Schutzrahmens entfernt werden.

Neben Beseitigung dieser Uebelstände ist ebenfalls zu wünschen, daß für die Folge die das Bild bezeichnende Nummer für die Ausstellung nicht auf die vordere, oft rothe, innere, dem Goldrahmen zugewendete, sondern herabhängend, auf die untere Seite des Schutzrahmens geklebt werde.

F. Hndgr.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft V. Jahrg. 1. Heft.
Zusätze und Berichtigungen zu Burckhart's „Cicerone". Von Dr. W. Bode. — Bemerkungen über verschiedene Bilder der Galerie zu München und Schleissheim. Von Wilhelm Schmidt. — Holbeiniana. Von W. Schmidt. — Urkunden zur Geschichte des Domes von Siena. Von Charles Eliot Norton. — Bibliographie und Auszüge. — Berichtigungen.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 82.
Die Ausstellung der zeichnenden und reproducirenden Künste. — Das neuorganisirte bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. — Programm für die Ausstellung der Arbeiten von Dilettantinnen.

Christliches Kunstblatt. Nr. 7.
Die mittelalterlichen Steinmetzzeichen, von Haßler. — G. L. Martens (Nekrolog), von H. Steindorff.

Kunst und Gewerbe. Nr. 20 u. 21.
Der Gürtel. — Hamburg. Gewerbeschule für Mädchen. — Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. — Einige Worte zur Frage über die Aufgaben des german. Museums.

Mittheilungen der österr. Central-Commission. Juli — August.
Beiträge zur Alterthumskunde von West-Bulgarien. Von F. Kanitz. (Mit 12 Holzschnitten.) — Die Statue Rudolph's von Habsburg im Seidenhofe zu Basel. Von Eduard His. (Mit 1 Holzschnitt.) — Herzog Rudolph's IV. Schriftdenkmale. Von Dr. Franz Kürschner. (Mit 2 Tafeln und 4 Holzschnitten.) — Das Kunigundenkirchlein zu Mailberg in Nieder-Österreich. Von Victor Luntz. (Mit 7 Holzschnitten.) — Bericht über einige kirchliche Kunstwerke im Mattigthale und dessen Umgebung. Von Florian Wimmer. (Mit 1 Holzschnitt.) — Einige mittelalterliche Schmiedearbeiten in Ober-Ungarn. Von Victor Miskovsky. (Mit 7 Holzschnitten.) — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Österreich. Von Dr. K. Fronner. (Mit 4 Holzschnitten.) — Ätzmaler. Von A. v. Perger. — Ältere Grabsteine in Nieder-Österreich. Von Dr. Karl Lind. (Mit 4 Holzschnitten.) Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. (Fortsetzung.) (Mit 4 Holzschnitten.) — Ein neu aufgefundener Römerstein aus Wien. Von Fr. Kenner. — Neue Abschriften von Römersteinen aus Sissek. Von Fr. Kenner. — Aus Böhmen. Von F. J. Benesch. — Zur Kunst-Literatur. Von Dr. Messmer. — Das Kaiserhaus zu Goslar. Von Albert Ilg. — Archäologischer Atlas kirchlicher Denkmale. Die Hypnerotomachia Poliphili. Von Dr. K. Lind. — Historische Ausstellung der Stadt Wien im Jahre 1873.

Gazette des Beaux-Arts. Juli.
Léopold Robert, von Ch. Clément (2. Artikel). — Paradoxes. I. Les Collectioneurs, von Bonnaffé (mit Abbild.) — Héliogravure Amand Durand, von G. Duplessis. — Salon de 1862. (2. Art. mit Abbild.) — Les Beaux-arts à Bordeaux, von R. Ménard. (Mit Abbild). — Beilagen: Lucretia nach Marc Anton, Héliographie; un chemin à après, Originalradirung von Chabry. —

Journal des Beaux-Arts. Nr. 13 u. 14.
Concours de l'académie d'Anvers. 1871 — 72. — Exposition de Molembeck. St. Jean. — Paris. Exposition des Beaux-arts. Donation d'un tableau de 1678.

Art-Journal. Juli.
The Ashmolean Museum, Oxford. (Mit Abbild.) — Flaxman as a designer, von G. F. Teniswood (Mit Abbild.) — Beilagen: 3 Stahlstiche: 1. nach Reynolds von H. Robinson; 2. Bacchantin, nach Carrier Belleuse von Stodart; 3. nach B. Foster von Cousen.

The Academy Nr. 52.
Stillmann, Photographs of the Acropolis of Athens, von Watkiss Lloyd. — Schasler, Aesthetik, von E. F. S. Pattison.

Blätter für Kunstgewerbe, von V. Teirich. 1872.
Heft 5—7. Br. Bucher: Wiener Artikel. — A. Ilg: die Glasindustrie Venedigs im Mittelalter. II. — Girandole, entworfen von Valentin Teirich. — Kamingeräthe im Museo nazionale in Florenz. — Kunstgewerbliches aus Venedig. — Erklärender Text zu Tafel XVII—XX. Kunstnotizen. (Tafeln: Tapete, von H. Ritter v. Ferstel; Pokal von J. Storck; Altarleuchter aus Terracotta, von Theophil Ritter v. Hansen; Ateliertisch von E. Hasenauer; Eisenmöbel von J. Storck; Himmelbett von V. Teirich). — A. Hauser: das Studium antiker Formen für die Porcellanmanufactur. — V. Teirich: die eingelegten Holzarbeiten Italiens. I. Erklärender Text zu Tafel XXI—XXIV. — Literatur-Bericht. (Tafeln: Tischtuch von J. Stork; Buffet von Th. v. Hansen; Schreibgarnitur von V. Teirich; Glasgefäße von H. Ziller.) — V. Teirich: Die eingelegten Holzarbeiten Italiens. II. — Die österreichische Kunstgewerbeausstellung. V. — Erklärender Text zu Tafel XXV—XXVIII. (Tafeln: Sgraffitofriese, von F. Laufberger; Gemaltes Ornament, von F. Sturm; Kamin von van der Nüll; Damenwaschtisch von E. Hasenauer; Eisschrank von C. Ratzel; Krystallgefäß aus dem 16. Jahrhdt. aufgenommen von V. Teirich.)

Anzeiger des german. Museums. Nr. 6.
Mittelalterliche Grabsteine. (Mit Abbild.). —

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Schultz in Danzig.

R. B. Zu den reichhaltigsten und werthvollsten Sammlungen älterer und neuer Kunstgegenstände in Danzig gehört diejenige des als Architekturmaler und Radirer bekannten Prof. J. C. Schultz, Direktor der Kunstschule zu Danzig, welche derselbe während seines ganzen Lebens in seiner Vaterstadt Danzig nach und nach zusammengebracht, zur Dekoration seiner Wohnung und seines Ateliers verwendet hat und jetzt, bei Aufgabe seiner Stellung wegen Krankheit, mittelst Versteigerung am 26. und 27. September d. J. zu verkaufen beabsichtigt. Da Schultz Sinn und Interesse für Alles, was schön oder sinnig ist, mag es auch so verschiedenartig sein, besitzt, schon vor vierzig Jahren, als Danzig noch bedeutend reicher an älteren Kunstgegenständen war als heute, zu sammeln begann, seine begünstigte Stellung an der Spitze aller Kunstinteressen Danzigs ihm dabei sehr zu statten kam, so ist es ihm gelungen, eine große Anzahl der für die Kunstgeschichte Danzigs interessantesten und wichtigsten Gegenstände zusammenzubringen. Ein gedruckter, vom Besitzer selbst verfaßter Auktions-Katalog, welcher durch die Buchhandlung von Theodor Bertling in Danzig bezogen werden kann, liegt vor. Er zählt 249 Nummern auf.

Die erste Abtheilung bilden ältere Oelgemälde, darunter vier sehr vortreffliche Porträts des Danziger Malers Andreas Stech, ein großes Porträt von Jakob Wessel, einem ebenfalls sehr geschätzten älteren Danziger Meister, mehrere hübsche Bilder aus den Schulen von Rubens, van Dyck und Rembrandt, eine schöne kleine Winterlandschaft von Heinrich Bürkel und Anderes. Das „Stillleben" des unlängst in der „Zeitschrift" vielgenannten B. van der Meer ist ohne hervorragenden Werth. Hervorzuheben sind auch einige Miniaturgemälde, meistens Porträts der Könige von Polen und einiger Danziger Patrizier. Unter den Kupferstichen befinden sich Reproduktionen von Oelgemälden des Prof. Schultz, Landschaften von J. W. Schirmer, Abbema, Porträts Danziger Patrizier von Edelinck, J. Falk rc., Radirungen von Canaletto, Chodowiecki (Cabinet d'un peintre) u. A. Die Abtheilung „Plastik" enthält verschiedene kleine Kunstwerke in Bronze, Biscuit, Gyps, gebranntem Thon, Wachs rc. Unter der Ueberschrift: „Kleine Kunst-Sachen" sind kleine, mit höchster Sauberkeit gearbeitete Kästchen aus Ebenholz, Statuetten, in Holz geschnitzt von Meißner, einem Danziger Bildhauer, Porträt-Reliefs in Elfenbein und farbigem Wachs, kunstvolle Gläser, Dosen, ein Brillant-Ring, emaillirte Leuchter rc. aufgeführt. Die Abtheilung II enthält altes Chinesisches, Meißener und Berliner Porzellan, theils Gefäße, theils Figürchen. Unter den „alterthümlichen Möbeln" sind Stücke von hervorragendem Werth, eine sehr elegante Rococo-Kommode, Spiegelrahmen, Uhren, Kronleuchter, auch ein vollständiges, sehr wohl erhaltenes Kardinal-Kostüm. Die letzte Abtheilung enthält einige Arbeiten des Prof. Schultz selbst, Oelgemälde, Aquarelle und Bleistift-Zeichnungen. Unter den ersteren fesseln besonders ein großes Bild, Interieur eines gothischen Doms, Façade des Innern der Marienkirche zu Danzig, Ansichten aus Rom, Neapel rc.; unter den Aquarellen ein Interieur des St. Peter zu Rom, Ansichten der Marienburg, aus Danzig und ein sehr vortreffliches, 16 Fuß langes Panorama von Rom, gesehen aus den Farnesischen Gärten auf dem Palatin. Unter den zahlreichen, mehr oder weniger ausgeführten Bleizeichnungen sind besonders die Interieurs der Dome zu Mailand, Orvieto, Siena, Straßburg, Freiburg, Ulm und Köln, welche dem Künstler als Studien für seine großen, in Oelfarben ausgeführten Gemälde gedient haben, und viele andere interessante Studien aus Rom, Venedig, München, Ulm, Danzig u. s. w. hervorzuheben. Zum Schluß sind einige Künstler-Autographen und Malergeräthschaften aufgeführt.

Inserate.

Nr. 23 der Kunst-Chronik wird Freitag den 23. August ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

23. August

Nr. 23.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Inhalt:

Die Konkurrenz-Entwürfe zum Berliner Goethe-Denkmal.

III.

Albert Küppers in Bonn. Auf zwei kreisförmigen Stufenabsätzen ein abgestumpfter dreieckiger Bau mit einwärts geschwungenen Seiten, darauf ein rundes Postament. Auf den vorspringenden Ecken je eine dreifigurige Gruppe, eine weibliche Gestalt mit zwei Flügelknaben: die Muse des Dramas, der schildernden Dichtung (Epos und Lyrik zusammen) und der Kunst- und Naturforschung. Einzelnes in den Figuren dieser Gruppen ist wohl etwas mißrathen, doch keineswegs so, daß es nicht bei der Ausführung ohne Schaden für die Konzeption verhältnißmäßig leicht korrigirt werden könnte. Dem steht aber auf der anderen Seite die wirklich erschöpfende Vergegenwärtigung des Goethe'schen Gedankenkreises, die nicht durch äußerliche Mittel, sondern durch die feinste Charakteristik erreichte Deutlichkeit der Darstellungen, die Schönheit der Gruppirung im Allgemeinen und eine Fülle höchst reizender, sinniger und bedeutsamer Einzelheiten als sehr empfehlende Momente gegenüber. In jenen Gruppen steht Küppers ziemlich ebenbürtig neben Schaper. Die sehr konfusen Linien des Aufbaues freilich — man stelle sich das Durcheinanderlaufen und Durch- und Ueberschneiden der auswärts und einwärts gekrümmten Linien vor! — hätten einer strengen Korrektur bedurft; auch hätte der gesammte Unterbau ohne Schaden etwas von seiner Höhe eingebüßt; jedenfalls aber war das Gute in dem Entwurf reichlich und sehr beachtenswerth. Die stehende Figur Goethe's in vorgerücktem Alter war durchaus nicht ungewöhnlich, aber unanstößig; und wir sind durch diese Konkurrenz belehrt, daß dies schon ein nicht zu unterschätzender Vorzug ist.

Manger in Berlin. Er wird seiner Goethestatuette wegen erwähnt, die für sich der Verbreitung in Kreisen schlicht bürgerlichen Empfindens recht werth ist. Der Künstler hat sich ganz an die kürzlich mit einiger Emphase wieder an's Licht gebrachte und von ihm in kolossalem Maßstabe kopirte spätere Tieck'sche Büste gehalten. Als Denkmalentwurf kommt das Modell gar nicht in Betracht. Goethe steht vor einem architektonischen Hintergrunde, der etwas Portalartiges hat. Ausgeführt hätte der pathetische alte Herr in Berlin unbedingt den Spitznamen des stillen Portiers im Thiergarten sicher.

Julius Moser in Berlin. Ein einfacher Denkmalsentwurf, der im Postamente sich auf das Nöthigste beschränkt, aber gute Verhältnisse zeigt. Das Hauptgewicht fällt auf die Figur, die interessiren kann: der sitzende Goethe ist ein würdiger alter Herr, nicht ohne tiefere Anklänge an Goethe'sches Wesen.

Martin Paul Otto in Berlin. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Ein unzweifelhaftes, bedeutendes Talent, an Begas übergeschnappt. Wenn dieser seine Figuren diesmal sich an einander anklammernd am Sockel sich festhalten läßt, so hat der Nachahmer seinen Postamentfiguren und Gruppen allerfreieste „malerische" Bewegung gegönnt, und so sind sie denn in der Richtung der Diagonalen vom Denkmale weg auf die platte Erde gerutscht. Auf breit gelagerten Stufen steht ein niedriger viereckiger Sockel mit abgestumpften Ecken, mit unkenntlichen Wasserspeiern an den Seiten. Mit den Köpfen gegen jene Ecken nun haben sich wunderliche Gestalten hingeräkelt. Links die Lyrik, halbnackt, die Lyra im angelehnten linken Arm, die Rechte greift hinein; ein Junge flegelt sich auf ihrem rechten Schenkel, ein anderer schläft „wie ein Klumpen

Unglück“ unter ihrem linken Knie. Rechts die Tragödie als nackter langbärtiger Mann, schlafend; zwischen seinen Schenkeln sitzt ein — wie es scheint — auch eingenickter Junge mit einem Dolch, rechts davon spielt einer mit einer riesigen tragischen Maske. Hinten links das Epos, ein völliges, halbnacktes Weib: die Linke hält ein Schwert; über die rechte Schulter kost sie mit einem Jungen, ein anderer, rechts sitzender stößt in eine Trompete. Rechts die Philosophie, ein sinnender nackter Mann, dessen linke Hand den Wasserspeier faßt; die rechte ruht am Halse; hinter ihm sitzt eine Eule, im Schooße ruht ihm ein Junge mit Schrifttafeln, rechts liegt einer lesend über ein dickes Buch hingestreckt. Das Alles treibt sich in möglichst horizontaler Lage umher. Alle Glieder sind in Auflösung, wie wenn sie durch Torturexperimente aus den Gelenken gebrochen wären. Jedes Einzelne sucht eine Stütze. Durch jene gewaltsamen Reckungen sind Längenverhältnisse und Lagen unerhörtester Art herbeigeführt; Schwindel ergreift einen, wenn man versucht, sich die Knochengerüste dieser menschenähnlichen Gestalten vorzustellen. Und doch, was zeigt sich hier für eine urwüchsige Kraft und für eine Phantasie in der Konzeption! Wer jenen bärtigen Repräsentanten der Tragödie gesehen hat, der vergißt den Eindruck wohl nicht so leicht: ihm ist, als wäre ihm ein neue Seite der Sache aufgegangen. Was Begas selber stets nur durch die Aeußerlichkeiten fertig bekommen hat, noch niemals durch die tiefe Geistigkeit und den großartigen Anhauch, jenen wahren afflatus divinus, das hat der Nachstrebende bereits vermocht: an Michelangelo zu erinnern; „il Crepuscolo“ wollte mir nicht aus dem Sinne, obgleich äußerlich gar keine Aehnlichkeit vorhanden war. Es bricht einem das Herz, wenn man sieht, wie eine solche Kraft dem Gelächter und dem kalten Hohne verfällt, weil sie sich durch Maßlosigkeit zerrüttet. Wie kann ein solches Talent sich dazu hergeben, sich an dem vierten Aufguß, der von den Fehlern des gewaltigen Florentiners gemacht wird, zu nähren, beziehentlich zu vergiften, statt das Mark der Gesundheit an der Urquelle in sich aufzunehmen? Möchte der hochbegabte junge Künstler von dem Großmeister der Kunst lernen, den er hier verherrlichen wollte, und den er sehr oberflächlich zu kennen scheint. Auch der brauste in jugendlichem Ungestüm daher, Freiheit wähnend, was Zügellosigkeit war; und als er von seinem Irrthume geheilt ein wahrer, großer, reifer Künstler geworden war, da faßte er seine normgebende Lebenserfahrung zu Nutz und Frommen Aller, die hören und lernen wollen, in die wahrhaft ewigen Worte zusammen: In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben! — Und in anderer Form, geheimnißvoll fast, doch unerschöpflichen Sinnes voll: Willst du in's Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten! — Die Hoffnung ist wohl berechtigt, daß der Künstler sich früher oder später seinen Verpflichtungen und seiner Verantwortlichkeit gegenüber der Menschheit bewußt und gerecht werden und das ihm anvertraute Pfund nicht als Schleppträger der Einseitigkeit verzetteln wird. — Von der sitzenden Statue sage ich nichts weiter; sie ist Begas'scher Richtung, ohne besondere Eigenthümlichkeit.

Otto Pfuhl in Berlin. Er ist wegen der Verwerthung der über die lebende Natur geformten Maske bemerkenswerth. Namentlich verdient die mit ausgestellte lebensgroße Büste als eine treffliche und des Originales wegen sehr werthvolle Arbeit der Beachtung empfohlen zu werden. Das Monument als ganzes (mit stehender Statue) ist wenig bedeutend. Den Figuren am Postament fehlt es an Entwickelung, wiewohl manches recht gut gewollt ist.

Vincenz Pilz in Wien. Unbedingt eines der hervorragendsten und gelungensten Monumente im Aufbau, von einer ganz vortrefflichen Totalwirkung. Die Anordnung des Postamentes ist eben so originell wie glücklich. Ein elliptischer, breit genommener Kern, von konzentrischen Stufen in zwei Absätzen umgeben. Der untere Absatz hat nach vorn und hinten eine Ausladung, die ein kleines Plateau bildet; auf dem vorderen ruht Phidias, nackt, durch die Hephaistoskappe als Werkmeister bezeichnet, gegen den Zeuskopf gelehnt, auf dem die Rechte mit dem Schlägel aufliegt, während die Linke mit dem Meißel den aufgestützten Schenkel zum Ruhepunkte hat. Diese Figur — als Einzelheit genommen — hat in der ganzen Goethekonkurrenz mit Ausnahme der Donndorf'schen Statuette nichts an absoluter Genialität Ebenbürtiges gefunden. Dabei ist sie dieser durch den großartigeren Wurf, die erhabenere Monumentalität unendlich überlegen: man glaubt eine Riesenfigur wie den antiken Nil oder Tiber oder dgl. durch ein Verkleinerungsglas zu sehen. Diese Gestalt ist eine der bedeutendsten plastischen Inspirationen der Neuzeit, unbedingt eine der schönsten halbliegenden Figuren, die überhaupt existiren — und man weiß, was das sagen will! Indem man sie beschaut, wird man an die unfehlbare plastische Auffassung und Haltung der Antike und zugleich an Rahl'sche Leben- und Formen-, ja man möchte sagen Farbenfülle gemahnt. Wenn die Goethekonkurrenz weiter gar nichts zuwege gebracht hätte, als diese Figur entstehen zu lassen, so wäre sie schon um deswillen ein unberechenbarer Gewinn für die Kunst gewesen. — Dem Phidias entspricht auf der hinteren Seite Plato, eine ähnlich motivirte und auch ähnlich wirkungsvolle Figur, doch nicht von der souveränen Vollendung der ersteren. Um den Unterbau läuft ein Reliefstreifen, auf den ich zurückkomme. Auf demselben erhebt sich ein viereckiger, sich verjüngender Sockel von vortrefflichen Verhältnissen (wiewohl er ohne Schaden und wohl selbst mit Vortheil etwas niedriger sein könnte) und von außerordentlich schöner Profilirung. (Sollte nicht Hansen einigen Theil an der

Architektur haben?) Auf den rechts und links ausgesparten Flächen des Unterbaues haben die vortrefflichen sitzenden Statuen des Aeschylos und des Homer Platz gefunden. Auf der Spitze des Monumentes ist Goethe stehend dargestellt, ziemlich im Alter der Rauch'schen Büste und nach dieser mit Geist gearbeitet. In der abwärts gestreckten Rechten hält er den Stift, die Linke mit einem Buche, in dem der Zeigefinger liegt, ruht auf der Brust. Die Kleidung ist leicht geöffnet; ein etwas unklar entwickelter, aber in den Massen wirksamer Mantel fällt über die Gestalt. Auch dieser Goethe gehört zu den besten Leistungen der Konkurrenz, und — abgesehen davon, daß ich aus den früher erörterten Gründen eben lieber den jungen Goethe hätte, — wüßte ich nichts ernsthaft an der Statue auszusetzen, als jene hinter dem freien Arm steif und parallel herabfallenden Mantelfalten, die ich auch schon an anderen Porträtgestalten des Künstlers bemerkt habe. An Fertigkeit und Monumentalität des Gesammteindruckes und an selbstverständlicher, wirklich innerer Größe überragte der Entwurf weitaus alles Uebrige, und konnte überhaupt nur einer ungefähr in Vergleich treten. — Und trotz alledem ist der Entwurf in Berlin schmucklos und vollständig durchgefallen: aus keiner anderen Ursache als um den Inhalt des erwähnten Reliefs. Daß die vier Statuen vergegenwärtigen sollen, wie Goethe auf dem Alterthum fußt und aus ihm emporwächst, hätte man sich sagen lassen und hingenommen, obgleich dadurch die Quellen des Goethe'schen Geistes doch nicht erschöpft sind. Man hätte nach einer gleichwerthigen Vertretung auch des national-deutschen Elementes verlangt. Dies nun ließ Pilz auf jenem Relief durch einen Auszug der deutschen Kulturgeschichte seit Winckelmann, Lessing und Klopfstock (sic!), dargestellt in Gruppen der auf allen Gebieten hervorragendsten Männer, repräsentiren. Auch darauf wäre man wohl noch eingegangen, eingedenk des Friedrichsdenkmales; aber der Künstler führte die Kulturgeschichte herab bis auf Kaiser Wilhelm, Bismark und Moltke, und das sprengte ihn in die Luft. Die Letzteren in Gemeinschaft eines Flußgottes als — etwas aus der Tonart fallenden — Lückenbüßers befanden sich vorn am Denkmal; sie waren das Erste, was — gerade in Gesichtshöhe — in dem engen Raume in's Auge fiel, und damit war Stimmung und Urtheil entschieden und unwiderruflich; — für das Publikum, das „große", entschuldbar, für keinen anderen. Wer auf besonnenes und maßgebendes Urtheil Anspruch macht, mußte die vorliegende bedeutsame künstlerische That trotz des augenscheinlichen Lapsus, der es auch nur für uns hier, für die gegenwärtig Lebenden ist, erkennen. Denn thöricht wäre es, die Idee überhaupt als blödsinnig hinzustellen: der Künstler hat sich nur die Situation nicht vergegenwärtigt und die berliner kritische Nüchternheit, die leicht in beißenden Spott überschlägt, nicht genügend gekannt und in Anrechnung gebracht. Für Pilz, draußen außerhalb des „Reiches", sind die Begründer des neuen deutschen Reiches historische Persönlichkeiten und Wesen, mit denen er nur in der Vorstellung Gemeinschaft hat, so gut wie Goethe. Für uns sind sie lebendige Menschen, die wir kennen, die wir alle Tage auf der Straße sehen. Was selbst der kritische Berliner sich von Kaulbach in Bezug auf die Vergangenheit aufbinden ließ, daß durch Jahrhunderte von einander getrennt gewesene Leute sich im Bilde mit einander unterhalten, das ist für ihn selbst bei viel weniger direkter Gemeinschaft unerträglich, sobald die unmittelbare, noch lebendige Gegenwart neben eine — obgleich noch gar nicht so sehr entfernte — Vergangenheit tritt. — Es ist im höchsten Grade bedauerlich, daß Pilz mit seinem außerordentlich schönen originelle und geistvollen Goethe-Denkmalsentwurfe dieser kritischen Neigung, die nicht Kritik genug hat, um an sich selbst Kritik zu üben, zum Opfer gefallen ist, wo und gerade weil er im guten Glauben handelte. — Es sei noch erwähnt, das der Entwurf von Pilz der gefeilteste, also auch in dieser Beziehung der fertigste von allen war.

Fritz Schaper in Berlin. Ein sehr vorzüglicher, gleichfalls sehr fleißig ausgeführter Entwurf. Ein sechseckiges Postament trägt auf drei Seiten (auch vorn) wasserspeiende Masken. Gegen die drei anderen Seiten sind Gruppen gestellt. Drei breite Stufen begleiten parallel den Grundriß des Sockels. Unter den Gruppen stehen die Eigenschaftswörter (als Inschrift jedenfalls unmöglich!) „dramatisch", „lyrisch", „wissenschaftlich". Vorn links: eine schöne, ernste sitzende weibliche Gestalt hält die Hände mit Rolle und Stift im Schoße übereinandergelegt; zu ihrer Rechten ein geflügelter nackter Genius; er hält in der Linken auf ihrer Schulter einen Lorbeerkranz, die Rechte ist auf eine umgestürzte Fackel gestützt. Vorn rechts: eine leicht bekleidete, jugendlich reizende weibliche Gestalt hält sitzend in der Linken eine Lyra und umfaßt mit dem rechten Arm einen nackten Amor; beide sehen einander verliebt an; Amor hält in der Rechten einen Pfeil, die Linke, eine Rose haltend, ruht auf ihrem Schoße. Hinten: eine königliche sitzende Frauengestalt mit einem Strahlendiadem, die Beine über einander geschlagen (was mir nicht geziemend scheint), zeigt mit der Linken auf ein Buch „Natur", das sie in der Rechten hält; zur Seite liegen Bücher, darauf sitzt eine Eule, daneben liegt der Herkulestorso vom Belvedere; ein nackter geflügelter Knabe kommt auf sie zu, eine krumme Fackel (?) in beiden Händen haltend. Diese Gruppen sind charakteristisch und anmuthig. Die nackten Knabengestalten zumal sind von einer bezaubernden Lieblichkeit und Grazie. Die Bewegungen sind von einem feinen Maß und einem elastischem Schwunge, wie man sie selten sieht. Am Sockel befinden sich noch zwei Reliefs, die als Diplasiasmus überhängen: eine aufschwebende, ihr Gewand vom Körper entfernende Frauengestalt mit Stern, und eine nackte stehende Frau mit

Mauerkrone mit langem Haar, die Hände auf die üppigen Brüste pressend; also Schönheit (oder Kunst) und Natur; hier wohl als Grundlagen und Erfordernisse des dichterischen Schaffens gedacht, aber doch zu identisch mit der Kunst und Natur, welche den Gegenstand des in der hinteren Gruppe dargestellten wissenschaftlichen Studiums bilden. Die Statue, mit gesticktem Rococofrack, nach Trippel, war dem Künstler wider Willen (und wie er erst in der Ausstellung mit Schrecken an der Wirkung gewahr wurde) zu jung gerathen, etwa der Straßburger Student. Auf dem linken Beine als Standbein ruhend in classisch jugendlich kecker Haltung stemmt die Figur die Linke mit einer Rolle in die Hüfte, die herabhängende Rechte hält einen vollen Kranz. — Der Schaper'sche Entwurf hat als Ganzes viel Ansprechendes und viele und große Schönheiten im Einzelnen, auch hat der Künstler, dessen Talent ich von seinen ersten Anfängen her sehr hoch gestellt habe, unbedingt das Zeug dazu, den Mißgriff in der Statue zu überwinden. Wesentlich auszusetzen ist nur, daß in der ganzen Erfindung ihrem Charakter nach keine monumentale Größe liegt. Als fertiges Modell zu einem Tafelaufsatz in Biscuit vorgestellt: herrlich! Aber als Entwurf zu einem kolossalen Denkmale doch wohl zu mignon! Ich zweifle gar nicht, daß der Künstler auch des monumentalen [illegible] bei einer Durcharbeitung des Entwurfes Herr werden würde: er hat sich solcher Aufgabe schon gewachsen gezeigt. Aber bei diesem ganzen Modell hatte er sich in der Tonart vergriffen, es war durchaus jugendlich und doch fein und zierlich, ein Zeugniß ungewöhnlichsten Talentes und herzlichen frischen Geistes, daher höchst erfreulich und genußreich als Leistung überhaupt; aber die Ausführung konnte innerhalb einer Konkurrenz darauf hin nicht unbedingt und unbedenklich in die Hände des Künstlers gelegt werden.

Rudolph Siemering in Berlin. Was im Allgemeinen über sitzende Goethestatuen gesagt worden ist, gilt in auszeichnendem Grade von der Siemering'schen, der unbedingt und weitaus besten unter allen vorhandenen (sitzenden). Auf einem mächtigen hinten runden Sessel thront sein Goethe wahrhaft königlich. Der Kopf ist nach der Trippel'schen Büste, aber etwas reifer gebildet; das apollonartige Haar übertrifft (ohne der Uebertreibung zu verfallen) noch das Vorbild. Der Mantel, trefflich geworfen, fällt von der linken Schulter herab; der rechte Fuß ist sicher und energisch weit vorgesetzt; der linke Unterarm ruht auf der Seitenlehne, die Hand hält ein Buch; die — auffallend schön gebildete — Rechte hängt in lässiger Haltung über die Vorderkante der Sessellehne herab. Die sichere, zwanglose, charakter- und würdevolle Haltung des ganzen Körpers ist über jeden kritischen Einwand erhaben: ein ganz großartiger Wurf. Es wird sehr schwer halten, diese Figur zu übertreffen und durch andere Bildungen vergessen zu machen! — Nicht vollkommen ebenbürtig ist das Uebrige. Zwar ist auch die Gesammtanordnung imposant und trefflich abgerundet: es ist jene, die sich allenfalls gegen Pilz stellen darf. Das Denkmal steht in der Mitte einer Exedra. Eine große halbrunde Mauer — scheinbar mannshoch — mit einer Bank und einem darüber entlang laufenden Reliefstreifen ausgestattet, schließt den Raum ein, zu dem drei Stufen emporführen. Zur Rechten und zur Linken steht ein Kandelaber. Der Grundriß des Postamentes ist dem der ganzen Anlage ähnlich. In geringer Höhe springen die vorderen Ecken ein und bilden geräumige Winkel, in deren jedem eine weibliche Statue steht: links eine ernste Figur, züchtig bekleidet, mit dem Gewandzipfel über dem Kopfe; der linke Unterarm ruht auf dem Sockel, der in Ablaufform beendigt ist, um in die sich verjüngende Basis des Sessels überzuleiten; die Hand hält Blumen (?), die herabhängende Rechte dagegen Aehren. Rechts eine leicht bekleidete Gestalt, die Leier in der Linken; der rechte Arm ruht auf dem Sockel, die vorn überstehende Hand läßt einen Kranz herabhängen. An der vorderen Sockelfläche zwischen den beiden Gestalten befindet sich ein Relief: ein kauernder Amor mit dem Bogen, einen Pfeil aus dem am Boden liegenden Köcher wählend; eine Darstellung von größtem Liebreiz. Ueber Inhalt und Ausführung des großen Reliefs an der Umfassungsmauer giebt das Modell keine weitere Auskunft, als daß es in Bronze gedacht ist. Die hierin liegende Lücke ist, wiewohl man zu einem Siemering viel Vertrauen haben kann, für die Beurtheilung empfindlich, um so mehr, als die sehr allgemeine Charakteristik der drei figürlichen Momente am Sockel die etwas konkretere Ausfüllung des vagen Rahmens einer vielseitigen dichterischen Trefflichkeit wünschenswerth erscheinen läßt. Ja diese letztere selbst könnte durch eine prägnantere Gestaltung der beiden Musen — so wird man sie nennen müssen — erschöpfender und vielsagender bezeichnet sein. Es fiel ferner unangenehm auf, daß die Köpfe der Musen sich gerade in gleicher Höhe mit den Schuhen des Dichters befanden, ein Uebelstand, der durch Erhöhung der oben erwähnten Sesselbasis leicht beseitigt werden könnte. Diese Ausstellungen dürfen — den beiden glänzend gelösten Hauptaufgaben, der Gesammtanordnung und der Bildnißstatue gegenüber — als Kleinigkeiten und Nebensachen bezeichnet werden, besonders bei einem Künstler, dessen bewährtes Können und dessen bekannte Gewissenhaftigkeit so viel Zutrauen verdient, wie das bei Siemering der Fall ist. — Es sei noch mit zwei Worten darauf hingewiesen, wie geschickt hier die symmetrische Anordnung im Sinne der vorausgeschickten allgemeinen Erörterungen behandelt ist.

Louis Sußmann-Hellborn in Berlin. Er projektirt eine weitschichtige Anlage, noch umfänglicher als Begas. Ein großer runder Platz wird von sechs Bänken eingefaßt; zwei derselben tragen in der Mitte Gruppen,

außerdem noch auf den Seitenwangen und die anderen vier in der Mitte zusammen acht Einzelgestalten aus Goethe's Werken. Alle diese nicht ganz unwichtigen Theile standen nur auf dem Papier. In der Mitte des Ganzen um das Postament, in einiger Entfernung von demselben vier allegorische Gruppen, verschiedene Dichtungsgattungen u. s. w. repräsentirend, darunter die erzählende Poesie, ein würdiges Pendant zu Begas' Philosophie (vulgo: pétroleuse) am Schillerdenkmal. Der alte Goethe mit Kniehosen endlich sieht aus wie ein deklamirender Tanzmeister. Also viel Aufwand ohne irgend welche Bedeutung und Wirkung.

Anton P. Wagner in Wien. Ein zweistufiger Rundbau, unten mit einem schmalen und oben mit einem breiteren Reliefstreifen. Der erstere enthält massenhafte Figuren aus Goethe's Werken, zum Theil recht gut, zum Theil mäßig, zum Theil schlecht; der letztere Apollo und die Musen, jener mit einer so schwerfälligen Lyra, daß sie auf der Bank ruhen muß, vor der er steht (auch eine schöne Reliefanordnung!). Die stehende Statue ist recht gut, aber für Berlin unmöglich, weil sie hier schon einmal vorhanden: als Rauch von Drake. —

Froh, noch so viel des Interessanten und zum Theil Anerkennenswerthen gefunden zu haben, verzichte ich auf eine Blumenlese der lustigsten Tollheiten ohne Namennennung der glücklichen Urheber als Dessert, in der Furcht, daß dieses Nachtischkörbchen nicht überall den beabsichtigten angenehmen Nachgeschmack, sondern vielfach herbe Empfindungen erregen könnte. **Bruno Meyer.**

Neue Kupferstiche.

Mater dolorosa von G. Reni, gestoch. von Trossin. Gräfin Potocká von Tonci, gestochen von R. Reyher. Infantin Margaretha von Spanien, von D. Velazquez, gestochen von Hans Meyer.

Wenn man mit Recht Mandel's Verdienste zu würdigen weiß, der die Kunstwelt bereits mit so vielen und gediegenen Kunstwerken bereicherte und keineswegs gewillt, auf den erworbenen wohl verdienten Lorbeern auszuruhen, immer noch rüstig weiter schafft, so muß man dabei auch des Einflusses eingedenk sein, den er als Lehrer, als Haupt einer Schule auf die Entwicklung der Kunst überhaupt, auf die Erziehung tüchtiger Künstler seines Fachs genommen hat. Aus dieser Schule sind bereits Kupferstecher hervorgegangen, welche Namhaftes leisten, selbst schon wieder als Lehrer wirken und den gewonnenen Samen in weitere Kreise ausstreuen. Zu diesen Letzteren gehört auch Trossin, ein Künstler, der die Vorzüge der Schule — tüchtige Zeichnung, vereint mit der Eleganz des Grabstichels — in jedem seiner Werke zur vollen Geltung bringt. Als Lehrer der Kupferstichschule in Königsberg angestellt, findet Trossin neben seinen Lehrerpflichten immer noch so viel Zeit, um fort und fort Neues zu schaffen. Es ist nicht so lange her, daß er das große, tüchtig durchgeführte Blatt nach Vautier's Gemälde: „Der Sonntag-Nachmittag" zur Ausstellung brachte; und schon beschenkt er uns wieder mit einem Stiche, der den gelungensten Leistungen der neueren Zeit anzureihen ist. Guido's Mater dolorosa, das Brustbild mit nach oben gewandtem Antlitz voll Schmerz und gläubiger Ergebung, im Berliner Museum, ist den Kunstfreunden allgemein bekannt, weil bereits oft durch Stahlstich, Lithographie und Photographie vervielfältigt. Aber eine wahrhaft künstlerische Reproduktion, die uns auf würdige Weise das Original zur Darstellung gebracht hätte, fehlte bisher. Sie ist uns nun in dem Stiche Trossin's gegeben.

Auch Reyher, bereits durch mehrere vorzügliche Grabstichelblätter der Kunstwelt bekannt, gehört der Schule Mandel's an. Vor zwei Jahren brachte er Mignard's „Mancini" aus dem Berliner Museum in einem eleganten Stiche, der ganz die Weichheit des Originals wiedergiebt, zur Ausstellung. Gleich nach Vollendung dieser Arbeit machte er sich an eine neue. Das Berliner Kupferstichkabinet besitzt ein in Pastell gemaltes Brustbild einer jungen Dame mit gepudertem reichem Haar, eine etwas blasse Schönheit mit ausdrucksvollem dunklem Auge, das naiv in die Welt hinaus blickt. Man nennt das Bild allgemein „die Gräfin Potocká", eine Persönlichkeit, welche die wunderbarsten Lebensschicksale durchgemacht haben soll. Unterhaltungsblätter haben sich des Stoffes bemächtigt und ihn novellistisch verwerthet. Der Maler des leider bereits etwas verblaßten Pastellbildes war unbekannt. Ich bin in der Lage, etwas über die Geschichte des Bildes, das von allen Fremden aufgesucht, Jahr aus Jahr ein kopirt und photographirt wird, mitzutheilen. Es wurde von dem verstorbenen Direktor Schorn eines Tages um eine Kleinigkeit gekauft, als namenlose interessante Zeichnung. Wer es später Potocká taufte, konnte ich nicht erfahren. Der Verkäufer war der Kunsthändler Lepke, der es aus dem Nachlasse des Prinzen Heinrich erwarb. Dieser brachte das Bild aus Rom mit. Dort ist es entstanden, und wie ich vor Kurzem erst erfahren, soll es der römische Maler Tonci gemalt haben. Tonci ist so gut wie unbekannt, Nagler erwähnt ihn nur kurz. Aber meine Quelle ist eine so gute, daß ich an dem Namen festhalten muß. Nach dieser kunsthistorischen Abschweifung kehren wir zur Sache zurück. Das Pastellbild wählte sich nun eben Reyher zum Gegenstande für seinen Grabstichel. Keine leichte Aufgabe! Das Bild ist ganz luftig, verschwommen. Man sieht überall Farbe und nirgends. Ja man sieht überall jede Farbe, die man eben sehen will. Mit Ausnahme der dunkeln Augen ist alles eine blasse Tuschzeichnung, die nur leicht und flüchtig getönt ist. Man mußte neugierig sein, wie hier der Grabstichel sich aus

den Schwierigkeiten herausarbeiten werde. Die soeben vollendete Platte hat wohl jeden Beschauer überrascht. Es ist allen Regeln des Kupferstiches Rechnung getragen und dabei doch auch so viel wie möglich und nothwendig dem leichten Hauch, der über dem Original schwebt, Raum gegeben.

Hans Meyer, der dritte der Obengenannten, ist einer der jüngsten Schüler Mandel's, der durch den Eingangs angeführten Stich uns zu der Hoffnung berechtigt, Gediegenes von ihm auch in Zukunft erwarten zu dürfen. Der Künstler ist bereits durch einen Stich nach Frank: „Friedrich der Große“, den er unter Mandel's Leitung ausführte, rühmlich bekannt geworden. Mit dem Porträt der Infantin Margaretha von Spanien nach Velazquez machte er einen bedeutenden Schritt vorwärts, und in Rom, wohin er in Folge dieser Arbeit ein Reisestipendium erhielt, wird sich sein Auge durch die Nähe der Hauptwerke klassischer Malerei bilden und sein Grabstichel zu neuen Arbeiten Stoff und Begeisterung holen. Das berühmte Gemälde von Velazquez, welches uns die jugendlichen Züge der spanischen Infantin darstellt, befindet sich in der historischen Galerie von Versailles, wo es Knaus mit vollendeter Technik genau kopirte. Nach dieser Kopie ist das Blatt von Meyer gestochen und dasselbe gibt ungleich vollkommener das Original wieder, als das von einem französischen Stecher ausgeführte in dem bekannten Versailler Galeriewerk. Wir erkennen in dem Stiche alle Vorzüge des Meisters, der als Lehrer sich in diesem Werke seines Schülers wiederspiegelt. Freunde des Grabstichels werden gewiß an dem ernst gefühlten und mit Pietät durchgeführten Werke ihre Freude haben.

W. Wessely.

Nekrologe.

Friedrich Eggers, Dr. phil. und Professor der Kunstgeschichte an der königl. Akademie in Berlin, nach Kugler's Tode Herausgeber des Deutschen Kunstblattes bis zu dessen Erlöschen, starb in Berlin am 11. August.

Eduard Magnus, Maler und Professor der königlichen Akademie in Berlin, geboren am 7. Januar 1799, starb in Berlin am 8. August.

B. **Gottfried Elster**, Historienmaler in Berlin, starb plötzlich nach längeren Leiden im Augusta-Hospital den 11. März. Er war ein tüchtiger Künstler und leistete namentlich in sorgfältig durchgebildeten Zeichnungen biblischen Inhalts Vorzügliches. Von seinen Oelbildern ist eine große „Heilige Familie“ (Eigenthum des Fürsten von Hohenzollern) zu rühmen. Längere Zeit in Düsseldorf lebend, kehrte Elster vor einigen Jahren nach Berlin zurück, wo seine letzte Arbeit eine Reihe von Kartons war, die als Glasgemälde für die dortige Domkirche ausgeführt werden sollten.

Preisbewerbungen.

National-Denkmal auf dem Niederwald. Der geschäftsführende Ausschuß macht bekannt, — (derselbe hat es leider nicht für nöthig erachtet, die Red. d. Bl. direkt zu benachrichtigen) — daß die Konkurrenten ihre Entwürfe an die kgl. Akademie der Künste in Berlin mit der Aufschrift „Konkurrenzentwurf für das Nationaldenkmal auf dem Niederwald“ zwischen dem 15. August und 1. September d. J. einzusenden haben. Die Ausstellung wird gleichzeitig mit der großen akadem. Kunstausstellung im Akademiegebäude stattfinden. Für das Denkmal, dessen Kosten auf 250,000 Thaler angenommen sind, wurden bis jetzt im Ganzen 60,000 Thaler gezeichnet.

Personalnachrichten.

Graf von Usedom hat seit Kurzem das Amt des Generaldirektors der kgl. Museen in Berlin angetreten. (Ill. Ztg.)

Berliner Museum. Professor Dr. Ernst Curtius wurde zum Direktor des Antiquariums, Dr. W. Bode zum Direktorial-Assistenten an der Gemälde- und Skulpturen-Galerie des Berliner Museums ernannt.

An der Universität Leipzig wurde eine ordentliche Lehrkanzel für mittelalterliche und moderne Kunstgeschichte errichtet und Prof. Springer aus Straßburg auf dieselbe berufen.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

A. J. M. **Hamburger Kunstverein.** Dem soeben ausgegebenen Bericht für 1871 entnehmen wir folgende Einzelheiten. Die Anzahl der Mitglieder war 1183 (gegen 1229 im Vorjahre); das Budget balancirte mit 19,729 Mk. 5 Sch. (rund 7890 Thlr.) gegen 21457 Mk. 5 Sch. im Jahre 1870. In der permanenten Ausstellung wurden 303 Oelgemälde 116 Aquarelle und Zeichnungen, 10 plastische Werke, im Ganzen 429 Werke zur Anschauung gebracht und davon 58 (19 von Hamburger, 39 von fremden Künstlern) im Gesammtwerthe von 6671 Thlr. verkauft. Außerdem wurde im December eine größere Anzahl von Entwürfen zu einem Denkmal für die Gefallenen des zweiten Hanseatischen Infanterie-Regiments ausgestellt. (Wir wissen nicht, ob einer dieser Entwürfe zur Ausführung bestimmt ist, würden aber sehr bedauern, wenn es der Fall wäre; selbst die relativ besseren Arbeiten litten an einer bedenklichen Gedankenarmuth und Monotonie der Motive, und solche, welche durch Originalität glänzen wollten, streiften hart an die Gränze unfreiwilliger Komik.) In weiterer Ausführung des in Verbindung mit dem Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien begonnenen Unternehmens, den Mitgliedern anstatt unbedeutender Nietenbilder eine Reihe von Jahren hindurch eine Anzahl kleinerer Kunstblätter und zum Schluß der Periode ein wirklich bedeutendes Kunstwerk zu liefern, — zunächst die Schule von Athen, gestochen von Jakoby, welche im Jahre 1875 zur Vertheilung gelangen soll —, wurden folgende Vereinsblätter ausgegeben: 1.) Speckbacher, gemalt von Defregger, gest. von Sonnenleiter. 2.) Der Tanz, gem. von Laufberger, gest. von Eissenhardt. 3.) Der Argonautenzug, gem. nach Rahl's Entwurf von Bitterlich und Griepenkerl, gest. von Claus. 4.) Landschaft, gem. von Lichtenfels, radirt von Unger. 5.) Gänsemarkt in Krakau, gemalt von Schönn, radirt von Unger. — Für die nächsten Jahre sind außer der Fortsetzung des überaus reizenden Vorhanges von Laufberger u. A. „die Pfändung“ von Eberle und ein [illegible] von Knaus, zwei Perlen der hiesigen städtischen Kunsthalle, beide von Unger's bewährter Meisterhand radirt, als Vereinsblätter in Aussicht genommen. Das Geschenk des Vereins an die Kunsthalle war Bischop's im Haag „Kirchgang im Hindelopen.“ Die übrigen Erwerbungen für die Gemäldegalerie blieben an künstlerischem Werth hinter den Ankäufen und Geschenken früherer Jahre bedeutend zurück. Erwähnung verdient nur noch der junge Verein zur Anschaffung plastischer Kunstwerke, welcher die Ausführung seines Programms, die Kunsthalle mit Gypsabgüssen hervorragender Werke der Plastik zu versehen, mit der Minerva Giustiniani und dem Moses des Michelangelo in löblicher Weise begonnen hat.

Vermischte Nachrichten.

B. **Eduard Bendemann** hat das große Gemälde „Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft“, woran er über fünf Jahre gemalt, für die Nationalgalerie in Berlin vollendet. Dasselbe ist in koloristischer Beziehung jedenfalls das Bedeutendste, was der Meister bis jetzt geschaffen, da es einen Glanz und Reichthum blühender Farbenpracht zeigt, die in Erstaunen setzt. Für ein so großartiges Historienbild würde vielleicht sogar eine ernstere Einfachheit der Farbe geeigneter erschienen sein. Doch hängt dies natürlich ganz von der subjektiven Auffassung ab. Die Komposition baut sich in schönen Linien klar und übersichtlich auf und zerfällt in verschiedene Gruppen, die unter einander auf geschickte Weise verbunden sind. Im Mittelgrunde sitzt der trauernde Jeremias, zu dessen Füßen sein Schüler Baruch kniet. Die abziehenden Juden verwünschen und verhöhnen ihn, weil er ihr Unglück vorausgesagt und ihnen von thörigtem Widerstande

abgerathen. Im Hintergrund zieht der triumphirende Nebukadnezar vorbei, begleitet von dem geblendeten König Zedekia, dessen erschlagene Söhne am Boden liegen. Ihm wird die Bundeslade nachgeführt, und die rauchenden Trümmer des zerstörten Tempels blicken auf den traurigen Vorgang, der noch durch raubende Kriegsknechte, klagende Frauen und andere Figuren charakteristisch zu Anschauung gebracht wird. Es sind viele interessante Motive in den einzelnen Gestalten und Gruppen, und überall bewährt sich der denkende Künstler, dem dieses neue Werk jedenfalls zur hohen Ehre gereicht. Besonders glänzt er wieder in der Darstellung der elegisch weichern Stimmungen, während das Gewaltige und Dämonische seiner Begabung weniger entsprechend erscheint.

μ. G. **Denkmälerfrevel in Nürnberg.** Seit einiger Zeit mehren sich die Fälle, in denen die Bevölkerung Nürnbergs von ihrem gelegentlich gerne in Anspruch genommenen Kunstsinne ganz eigenthümliche Beweise an den Tag legt. Nachdem vor Kurzem erst dem steinernen Ochsen auf der Fleischbrücke ein Horn abgeschlagen und ebenso einem Standbilde Gottvaters an der St. Moritzkapelle der freistehende Arm, der die Weltkugel hält, beschädigt worden war, ist nun auch das Gitter, welches das Standbild Albrecht Dürer's von Rauch umgiebt, das Opfer eines argen Frevels geworden, indem es zertrümmert und zum Theile gestohlen wurde. Einige Tage nach der Schandthat führte die Neugierde auch die Herren Bürgermeister Seiler und den früheren Vorstand des Gemeindekollegiums Barthelmeß zur Stelle, um den Schaden zu besichtigen. Wer die näheren Beziehungen des Letztgenannten zu Dürer noch nicht kennt, für den müssen wir beifügen, daß, so wie einst sieben Städte des Alterthums um die Ehre stritten, der Geburtsort Homer's zu sein, ebenso dieser Apostel Bartholomäus des Zerstörungsevangeliums dem Bürgermeister I. Herrn von Stromer das geistige Eigenthum des bekannten Dictums streitig macht: „Was geht das mich an, daß zufällig vor 400 Jahren die alte Dürerin einen Buben bekommen hat.“ Welchen Gefühlen sich dieser Verehrer Dürer's vor dem zerstörten Gitter des Denkmales hingab, wissen wir freilich nicht. Während aber die beiden Quiriten so dastanden, äußerte sich einer der zufällig Anwesenden mit entschiedener Mißbilligung über den unbekannten Thäter und meinte, daß dieser eine tüchtige Strafe verdiene. Da warf ein alter Mann in der Tracht eines Holzhauers oder eines sonstigen Tagelöhners die Worte dazwischen: „Na, der macht's eben dem Magistrat nach, die reißen ja auch Alles ein!“ Sancta simplicitas!

Aus Wiesbaden berichtet man dem Rhein. Cour.: „Eine bodenlose Gemeinheit ist hier verübt worden. Seit kurzer Zeit war in der hiesigen Gemäldegalerie ein Bild eines Wiesbadener Künstlers, des Malers Ludwig v. Rößler in Düsseldorf, ausgestellt. Das Gemälde stellte einen Trupp Landsknechte vor, welche aus einer geplünderten Stadt ausziehen mit Weib und Kind. Ein Mönch, auf einem Esel reitend, der in die Stadt will, wird im Thore von der ausziehenden Schaar auf die Seite gedrängt und verhöhnt. Das Gemälde, welches schon in Düsseldorf großes Aufsehen erregte und von den Koryphäen der dortigen Malerschule als zu den besten Genrebildern der neueren Zeit gehörig anerkannt wurde, hat auch besonders wegen seines unvergleichlichen Kolorits und der vollendeten Ausführung bei hiesigen Kunstfreunden das höchste Interesse erregt. Da kam eine bübische Hand und zerkratzte die Köpfe der Hauptfiguren des Bildes. Es wird mit Recht vermuthet, daß religiöser Fanatismus der Grund dieser Heldenthat gewesen. Ein zartes Gemüth konnte nicht sehen, daß betrunkene Landsknechte einen Kapuziner verhöhnen.“

* **In der Bibliothek des Nationalmuseums zu Neapel** wurden kürzlich zwei interessante Funde gemacht, von welchen der Inspektor der Alterthümer, Herr Demetrio Salazaro, in einem uns freundlichst eingesandten Blatte Kunde giebt. Die erste Entdeckung ist die eines „Trattato della miniatura“ aus dem vierten Jahrhundert, einer Abhandlung über die Technik der Miniaturmalerei jener Zeit, Farbenbereitung, Anwendung des Goldes u. s. w., welche bisher nie publicirt, noch in einem Kataloge je erwähnt wurde. Salazaro spricht die Hoffnung auf eine baldige Veröffentlichung des Werkes aus. Der zweite Fund ist ein Bildniß des Desiderius, nachmaligen Papstes Victor III., in einer Handschrift von Montecassino. Nach der hohen Vortrefflichkeit des Bildes und dem Stile der Zeichnung will Salazaro dasselbe dem Leone Amalfitano, dem Urheber eines anderen Codex von Montecassino, in welchem sich ein ähnliches Bildniß findet, zuschreiben. Die Publikation des Bildes bereitet Salazaro für seine „Süditalienischen Denkmäler vom 4.—13. Jahrhundert“ vor.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. Nr. 13.

Die Ausstellung hervorragender kunstgewerblicher Erzeugnisse älterer Zeit im germanischen Museum.

Gewerbehalle. Nr. 7 u. 8.

Der Löwe in der Kunst, von Const. Uhde (Schluß). (Mit Abbild.) — Thürgitter aus Schmiedeeisen und Messing aus der Marienkirche zu Riva (16. Jahrh.) — Plafond, Wandfullung, Lehnstuhl, Lampe, Essig- und Oelgefäße, Taufbecken, Kanzel, Blumentisch nach modernen Entwürfen. — Das Pflanzenornament in der Gothik, von E. Paulus. — Goth. Rosetten vom Munster zu Ulm. — Romanisches Kapitäl aus Angers. — Ornament aus den fürstl. Samml. in Sigmaringen; desgl. vom Chorgestuhl zu Perugia. — Ofenkachel (Renaissance) im german. Museum. — Arab. Ornamentik aus Damaskus. — Schrank aus Eichenholz (17. Jahrh.). — Details von Schmiedeeisen-Gittern in Rouen. —

Berichtigung.

Nr. 22 der Kunst-Chronik, S. 403, Z. 24 v. u. lies E. Lasch statt E. Sachs.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Gsell.

(Fortsetzung.)

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
605	Parocel, Ein Reiter im Harnisch	6
606	Piazzetta, Padua	36
607	Potter, P., Drei Pferde	3
608	Raphael Santi, Studie zu einem St Sebastian	75
609	Rembrandt, Jakob's Traum	200
610	„ Sitzendes nacktes Weib	200
611	„ Bewaldete Straße	600
612	„ Eine lesende Alte }	36
613	„ Eine Schäferin }	
614	„ Eine Mohrin	35
615	„ Ecce homo	35
616	„ Zwei Damen	145
617	„ Zwei Orientalen	17
618	„ Ein Bettler	25
619	„ Männlicher Akt	26
620	„ Der verlorene Sohn	88
621	„ a) ein Mädchen b) ein Esel	21
622	Rembrandt, Christus und die Jünger	13
623	Salvator Rosa, Drei Blatt Skizzen	10
624	Sachtleven, H., Steg mit Staffage	8
625	Schön, Mart., Ein Mann in Rüstung	13
626	„ „ Christus am Kreuze	8
627	Sin, (?) Mart., Drei Jungfrauen in Burgunder Tracht	401
628	Solis, Virg., Weibliches Porträt	1
629	Stoß, V., Die Kreuzigung	9
630	v. de Velde, W., Ruhige See	40
631	da Vinci, Kopf eines Apostels	5
632	Männlicher } Studienkopf	10
633	Weiblicher }	
634	Watteau, Ein Mädchen	300
635	„ Drei Damen von rückwärts	255
636	„ Mädchen auf einer Schaukel	350

(Fortsetzung folgt.)

V. Prang's Chromolithographien. In Amerika haben Chromolithographien eine höhere Bedeutung für das Kulturleben als bei uns. Die Zahl der Künstler ist drüben klein,

Erwerbung eines Kunstwerkes nur möglich für den Reichen, in irgend einem Centrum des Verkehrs Lebenden. Tausende, ja vielleicht Millionen würden auf jeden künstlerischen Genuß verzichten müssen, wenn nicht die Chromolithographie ihnen die Werke gediegener Künstler in treuen Kopien zugänglich machte. Unter den amerikanischen Kunstanstalten dieser Gattung steht Prang's art publishing house in Boston obenan. Man würde Unrecht thun, die Werke dieser bereits früher in der „Zeitschrift" ehrend erwähnten Anstalt mit den bei uns auf Märkten feilgebotenen verrufenen „Oeldrucken" in eine Kategorie stellen zu wollen. Einzelne der Prang'schen Blätter sind bereits nach Europa gelangt, so Bierstadt's sunset, Hill's Yosemite valley, Cooman's family scene in Pompeji ꝛc. Sie zeigen eine glänzende Technik, die den größten Schwierigkeiten des Originals gerecht wird und sich überall bemüht ist, den bei Oeldrucken sonst überall bemerklichen, unbehaglichen Eindruck der Lithographie, der viele derselben so leicht zu lackirten Bilderbogen herabdrückt, zu verwischen und dem Eindruck des Originalgemäldes, sogar in Bezug auf das Leinwandkorn und den pastosen Farbenauftrag, so nahe wie möglich zu kommen. Leistungen dieser Art dürften wohl im Stande sein, Gegner des Oeldrucks versöhnlicher zu stimmen, sie sind um so höher anzuschlagen, als die Gewinnung des nöthigen Originals und der nöthigen künstlerischen Kräfte in Amerika unendlich schwieriger ist als in Europa. Nicht ohne Interesse wird es sein, zu bemerken, daß Hr. Prang ein Deutscher ist und vorzugsweise deutsche Kräfte beschäftigt.

R. B. **Originalradirungen von J. C. Schultz.** Von dem in Bd. V. Nr. 18 dieser Blätter erwähnten Werke: „Tutti frutti". Malerische Original-Radirungen von J. C. Schultz in Danzig, ist im Selbstverlage des Künstlers soeben das zweite, schon seit langer Zeit erwartete Heft erschienen. Die Vollendung und Ausgabe desselben wurde verzögert durch ein hartes Geschick, welches den Künstler betroffen, indem die rechte Hand ihm in der Weise gelähmt wurde, daß er fortan Zeichenstift oder Pinsel nicht mehr führen kann, ein gewiß sehr trauriges Loos für einen geistig so regen und an unablässige Arbeit gewöhnten Künstler. Dieser Umstand hat auch bewirkt, daß das in Aussicht gestellte dritte Heft, welches Kirchen und Burgen in Bayern bringen sollte, nicht mehr erscheinen wird und daß auch in der Wahl der Blätter für das vorliegende zweite Heft Abänderungen gegen den ursprünglichen Plan eintreten mußten. So wurde z. B., statt einer dritten Ansicht von Oliva, ein schon im Jahre 1857 vollendetes, aber nicht in den Handel gekommenes Blatt, Ansicht der Werft in Danzig mit zwei daselbst im Bau begriffenen preußischen Kriegsschiffen, gegeben. Sonst enthält dieses Heft noch Ansichten von Catania mit dem Aetna, des Marktes mit dem Rathhause in Ulm, das Innere von St. Peter zu Rom und zwei Ansichten der berühmten Cisterzienser Abtei-Kirche Oliva bei Danzig. Daß das eine Blatt von Oliva in Betreff der künstlerischen Vollendung den anderen nicht gleich steht, ist durch die angedeutete Krankheit erklärt und hinreichend entschuldigt. Der sehr interessante Text giebt neben historischen Erläuterungen u. A. die Beschreibung einer Besteigung des Aetna, eine Geschichte der Corvette „Arcona" und Anderes. Mit diesen Blättern hat Prof. Schultz seine künstlerische Thätigkeit, die uns so viel des Schönen und Erfreuenden gebracht, also beendigt. Er schließt sein Werk mit den von ihm tief empfundenen Worten Dante's: Nessun maggior dolore che ricordarsi del' tempo felice nella miseria.

Inserate.

Heft 12 der Zeitschrift nebst Nr. 24 der Kunst-Chronik erscheint am 6. September.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Nr. 24.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

6. September

1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Kupferstich und Kupferdruck in Wien.

„Wer wird denn heutzutage seine Sachen in Kupfer stechen lassen? Jetzt läßt man seine Arbeiten photographiren und damit Punktum!" So sagte mir einmal ein hochgestellter, wenn auch nicht hochstehender Maler; und ich konnte ihm darin nur Recht geben. Meisterwerke, als da sind die „Einführung des Rundgesangs in Bonzenheim durch Herzog Hruodibold den Durstreichen" oder aber „Karl der Große legt den Grundstein zu dem berühmten Bockkeller zu Saufungen" und dergl. mehr, sind gerade noch das salpetersaure Silber werth, mit dem der schöpferische Genius selbst seinen Ruhm nicht zu theuer bezahlt. Ist ja doch noch Aussicht vorhanden, daß diese Lichtbilder den Ruhm des modernen Künstlers überdauern.

Da waren freilich die Meister früherer Jahrhunderte, in denen die Photochemie noch im höllischen Dunkel lag, viel schlimmer daran! Der arme Raffael mußte sich mit der Reproduktion durch Marcanton begnügen und darum vier Jahrhunderte lang in kläglicher Unverständlichkeit umgehen, gleich St. Dionysius mit dem eigenen Kopfe in der Hand, bis endlich die unfehlbare Camera obscura ihn von seiner Scheinexistenz erlöste und ihm den eigenen Kopf wieder aufsetzte. Armer Raffael! Warum bist du nicht 400 Jahre später geboren? Wie wäre es dir wohl geworden unter uns, nachdem wir „es so herrlich weit gebracht haben." Du hättest auch deine Modellstellungen, deine Draperien und Gruppen so bequem photographisch studiren können und wärest jedenfalls sogleich überall vergöttert und richtig verstanden worden, wenn deine Werke unverzüglich bei Bruckmann in München erschienen wären. Statt dessen aber mußtest du Aermster dich Jahrhunderte lang von den Kupferstechern todt stechen lassen!

Wie rüstig aber auch die Fetischpriester unserer photochemischen Industrie Zunge und Feder rühren, die Todten sind hartnäckiger als alle Lebenden. Auf die mitleidige Geringschätzung seiner Kunst antwortet Marcanton mit der enormsten Preissteigerung seiner Werke, er verlangt plötzlich Hunderte, ja Tausende für ein einziges Blatt; und der todtgestochene Raffael ist auch nicht zufrieden damit, daß wir ihn so säuberlich photographiren, sondern er läßt immer wieder auf's Neue seine Werke in Kupfer stechen, und wäre ihnen dieß auch bereits zwanzig oder gar vierzig mal zugestoßen. Und das böse Beispiel der großen Todten verdirbt endlich auch die guten Sitten der Lebenden. Es predigt uns unausgesetzt die alte Wahrheit, daß der Künstler nur wieder auf dem Wege der Kunst seine publicistische Apotheose feiern kann; und die vornehmste Art derselben bleibt nach wie vor der Kupferstich.

Dem sich fortwährend erweiternden Kreise der Kunstverständigen kann wahrlich nicht nachgesagt werden, daß sie die Errungenschaften der photographischen Technik unterschätzten. Sie freuen sich ihrer Fortschritte und bedienen sich eifrig ihrer Produkte zum Zwecke eingehender Studien. Aber sie unterscheiden zwischen einem physikalischen Spiegelbild und zwischen einer Nachbildung, in welche aus der warmen Menschenhand unmittelbar das Leben in den todten Stoff geflossen ist. Als Mittel zum Zweck kann die Photographie nicht hoch genug geschätzt werden; ein selbständiger, unbedingter Kunstwerth dagegen ist auch der fixirten fata morgana nicht beizumessen.

Je deutlicher dieser Gegensatz zwischen Kunst und Industrie ausgesprochen, je besser der Unterschied zwischen beiden verstanden wird, desto mehr Nutzen kann den Bestrebungen auf beiden Gebieten daraus erwachsen. Und

so viel auch für die Verbreitung der besseren Einsicht noch zu rühmen übrig bleibt, einigen Erfolg können wir heute schon beobachten. Die oft gehörte Prophezeiung der Maschinenanbeter, als würde das Lichtbild der reproducirenden Kunst den Todesstoß versetzen, ist nicht nur nicht eingetreten, vielmehr erleben wir grade in neuerer Zeit einen Umschwung von Kupferstich und Holzschnitt in der Produktion sowohl, wie in der Nachfrage des gebildeteren Publikums. Daß es um beide heutzutage zumal in Deutschland besser bestellt ist, als zur Zeit, da die Photographie erfunden wurde, wird wenigstens niemand läugnen können. Der Holzschnitt hatte sich damals kaum aus dem Verfalle des 17. und 18. Jahrhunderts erhoben. Der Kupferstich im großen Stile war nahezu ausgestorben, kaum daß er auf dem schmalen Saumpfade der Radirung oder auf dem Trippelwege des Stahlstichs und Kunstvereinsblattes sein Leben mühsam fortschleppte. Die von der französischen Schule so hoch entwickelte Technik des Grabstichels ward vernachlässigt, durch Mischung mit leichteren mechanischen Manieren verderbt oder in selbstmörderischer Alterthümelei auf die magere Zeichnung des sogenannten Contourstiches reducirt; und in dem Maße, als das Portefeuille mit Kunstblättern aus dem Hausrathe der vorigen Generation verschwand, fehlte es auch an Aufträgen, an Verlegern und Kupferdruckpressen.

Seitdem ist es in jeder Beziehung besser geworden. Die Universalherrschaft des Photographie-Albums hat auf die Kupferstichkunst wohl läuternd, nicht aber hemmend gewirkt. Die wenigen, aber tüchtigen Meister, welche heutzutage den Grabstichel führen, stellen ihrer Kunst immer höhere Aufgaben und verfolgen deren Lösung rastlos auf dem Wege der alten, freien, aber unerbittlich strengen Linienmanier. Was unserer Zeit an ursprünglicher künstlerischer Triebkraft abgeht, das ersetzen sie durch Studium, Witz und Geduldarbeit. Der ungetheilte Beifall der Sachverständigen kann ihnen darum nicht ausbleiben. Die Vollendung eines neuen Kupferstiches von Eduard Mandel ist jedesmal ein Ereigniß in der Kunstwelt. Die Erwerbung des Verlagsrechtes für eine solche Platte ist der Gegenstand des Ehrgeizes, des finanziellen Wettstreites im Kunsthandel.

Unter diesen Umständen kann es ein tüchtiger Mann wohl wagen, von der künstlerischen Verlegenheit der Gegenwart den umgekehrten Weg einzuschlagen und aus der einseitigen Bilderspeculation zum Kupferstichverlage überzugehen. Daß P. Kaeser in Wien diesen Schritt gethan hat, verdient anerkannt zu werden; zumal da gerade für Wien ein dringendes Bedürfniß in dieser Richtung vorlag. Durch die Aufstellung großer, kunstgerechter Kupferdruckpressen hat P. Kaeser Wien endlich aus der Abhängigkeit von fremden Plätzen befreit, aus einer Abhängigkeit, die der Großstadt unwürdig und ferner unhaltbar war, seitdem Kaiser Franz Joseph durch seinen Oberstkämmerer Grafen **Crenneville** der Kupferstechkunst die großmüthigste Unterstützung angedeihen läßt, und das gebildete Publikum durch zahlreichen Anschluß an die „**Gesellschaft für vervielfältigende Kunst**" diesem guten Beispiele nacheifert.

P. Kaeser wird es nie gereuen, daß er seinem Unternehmungsgeiste und Kapital eine so solide Richtung gegeben hat. Einen Beleg liefert schon das erste Verlagsverzeichniß, das er vor Kurzem ausgegeben hat. An der Spitze desselben stehen die Bildnisse des österreichischen Kaiserpaares, in ganzer Figur nach Fr. Winterhalter's Gemälden gestochen von Louis Jakoby: Leistungen des Grabstichels, denen sich von modernen Arbeiten nur wenig Ebenbürtiges an die Seite stellen läßt. Dem Hofmaler des letzten Napoleon wollen wir allerdings nicht das Wort reden. Wir fragen ihn auch nicht, ob eine allzurealistische Auffassung von so eminent historischen Persönlichkeiten erlaubt, ob die Uebertragung von Verhältnissen der sogenannten Kabinets-Photographie auf lebensgroß gemalte Bildnisse künstlerisch gerechtfertigt ist. Wir abstrahiren eben völlig von der gemalten Vorlage und bewundern nur die Arbeit des Kupferstechers, welche an feinfühligem Maßhalten und liebevoller Durchbildung einen merkwürdigen Gegensatz zu den Effekten Winterhalter's bildet. Wie sehr hier der Stecher über dem Maler steht, lehrt in Ermangelung eigener Anschauung von den Gemälden, die Vergleichung des Antlitzes von Kaiser und Kaiserin auf den Kupferstichen selbst. Bloß das erstere ist nämlich ein Werk Jakoby's, von diesem nach der Natur gezeichnet, nachdem sich die Aufnahme Winterhalter's hierin denn doch als unmöglich herausstellte. Dafür besitzen wir aber auch in dem Kupferstiche Jakoby's einen an Lebenswahrheit und Kunstvollendung unübertrefflichen Porträtkopf des Kaisers Franz Joseph. Noch ganz anders freilich würde dieß zur Geltung kommen, wenn statt der modernen Uniform etwa der Purpurmantel des Ordens vom goldenen Vließ oder ein anderes historisches Staatskleid um die hohe Gestalt des Monarchen herabfließen würde. Welche Gelegenheit zur Entfaltung seiner Reichthümer wäre damit dem Grabstichel geboten gewesen! Wir erinnern nur an die Porträts der französischen Könige im Krönungsmantel oder im Ornate des Ordens vom heil. Geist, gestochen von Bervic, Raphael Urbin Massard, Johann Gotthard Müller u. a. Mit der Mode kann der Künstler freilich nicht rechten. Freuen wir uns also, daß der kunstsinnige Monarch mit einer an schönere Zeiten gemahnenden Munificenz dem Kupferstiche wieder zu seinem alten Vorrechte verholfen hat, die Gestalten gekrönter Häupter und fürstlicher Persönlichkeiten in würdiger Weise auf die Nachwelt zu bringen.

Von Jakoby bietet uns Kaeser überdieß die Brustbilder zweier berühmter Professoren, des Physiologen Brücke und des Pathologen Rokitansky, nach den eigenen

höchst gelungenen Zeichnungen des Künstlers. Es folgen sodann Abdrücke von älteren Platten, die Kaeser in seinen Besitz gebracht hat, wie der Norwegische Wasserfall nach Andreas Achenbach gestochen von Carl Post, „der Spiegel“ von J. Czermak, gestochen von E. Biot; die einst berühmten Werke Dannhauser's: „Testaments-Eröffnung“, „der Prasser“, und „die Klostersuppe“ in Stichen von F. Stöber und „die Dichterliebe“ gestochen von J. Axmann; Defregger's beliebtes Bild: „Speckbacher und sein Sohn Andreas“ gestochen von Sonnenleiter, dem Schüler Jakoby's; von Letzterem auch das den Lesern der „Zeitschrift“ bekannte Blatt nach Führich: „Begegnung von Jakob und Rahel“; zwei andere Blätter nach Führich; eines nach Fendi; eine Originalradirung von F. Gauermann und ein kleines, aber frommes Blättchen von Wilh. von Kaulbach, gestochen von Jakoby. Rasch verbreitet und bekannt geworden sind die beiden Stiche nach L. Knaus: „Die jungen Katzen“ oder „Die Katzenmutter“ von Sonnenleiter und „Im Frühling“ von E. Willmann; es ist bemerkenswerth, daß von beiden Blättern die Epreuves d'artiste bereits vergriffen sind, ein Zeichen, daß auch unter dem Guten noch das Beste gesucht ist. Luini's „Madonna di Lugano“ ist eine sehr schätzbare Arbeit von Fr. Weber in Basel. „Die vier Jahreszeiten“ von J. Marak, gestochen von E. Willmann, bilden eine reizende Folge von Stimmungslandschaften. Murillo's berühmte Missionär-Madonna aus der Esterhäzy-Galerie in Pest ist, ausnahmsweise in gemischter Manier, von J. Ballin in London nahezu vollendet. Desgleichen das sinnige „Klosterrefektorium“ von A. van Muyden, gestochen von Eissenhardt, und Arthur von Ramberg's liebenswürdige „Begegnung auf dem See“ in Stich von E. Geier.

Der große prachtvolle Architekturstich von F. Bültemeyer: „Die Stephanskirche in Wien“ verdankt einem kaiserlichen Auftrage seine Entstehung. Durch die stilgerechte Formgebung wie durch die kräftige Lichtvertheilung macht das Blatt einen überraschenden Eindruck; es ist ein Meisterstück, einzig in seiner Art. Der begabte Stecher hat die Zeichnung unter der Leitung des Dombaumeisters Fr. Schmidt selbst gefertigt. Der Entwurf der reichen Staffage mit der feierlichen Frohnleichnamsprocession stammt von J. Laufberger.

B. Vautier's: „Vor Gericht“, die launige Szene, in der die drei schlimmen Buben der Mißhandlung einer Katze bezichtigt werden, ist bekannt genug, um jedes Lobes entbehren zu können. Der gefeierte Schweizer Künstler, der Held aller Ausstellungen, hat an Prof. J. L. Raab einen guten Dollmetscher gefunden. Das empfindsame Grau, das wie ein Mehlthau über Vautier's Malereien lagert, kann der Kupferstecher freilich nicht brauchen. Raab hat es durch eine sanfte Belebung der Lichter zu ersetzen verstanden.

Damit schließlich auch der Zeit ihr Tribut gezollt werde, hat Kaeser das Wiener Weltausstellungs-Gebäude von 1873 nach den authentischen Quellen in einer Vogelperspektive mit Landschaft von A. Feldscharek zeichnen und von E. Willmann stechen lassen. Eine Reihe anderer Kupfer sind erst noch unter den Händen verschiedener Künstler in Ausführung begriffen, darunter Piloty: Heinrich VIII. und Anna Boleyn bei Cardinal Wolsey; Kurzbauer: Die ereilten Flüchtlinge; Rudolf Alt: Totalansicht von Wien; A. Liezenmayer: Faust und Margaretha; vor allem aber Tizian's berühmtes Bild, genannt: die himmlische und irdische Liebe, gestochen von Frd. Weber in Basel.

Indem wir diese herzhaften Anfänge des neuen Wiener Kunstverlages freudig begrüßen, geben wir zugleich der Hoffnung Raum, daß es P. Kaeser gelingen möge, sein Publikum mehr und mehr an die Reproduktion der älteren klassischen Kunstwerke zu gewöhnen. An Zuspruch wird es ihm nicht fehlen. Und fangen unsere Zeitgenossen nur erst damit an, die Photographien in ihren Mappen mit guten Kupferstichen zu mischen, dann ist uns auch gar nicht bange davor, was darin schließlich von der gemischten Gesellschaft übrig bleiben wird. M. Th.

Korrespondenz.

Amsterdam, Ende Juli.

Während der letzten Wochen herrschte in den sonst so stillen Räumen des hiesigen Kunstvereines „Arti et amicitiae“ ein reges Wogen und Treiben. Künstler und Kunstfreunde aus der ganzen Welt waren hier wie auf Verabredung zusammengekommen, um vereint ihren Tribut der Bewunderung den Werken gestorbener, unsterblicher Meister darzubringen. Wie schon einmal im Jahre 1867, hatte sich auch heuer der Kunstverein der dankenswerthen Mühe unterzogen, von den Gemälden der großen Niederländer, die sich im Privatbesitze befinden, so viele als nur möglich leihweise zu acquiriren, um sie in einer Leihausstellung dem größeren kunstfreundlichen Publikum zur Besichtigung darzubieten. Dem genauen Kenner der Kunstschätze Hollands konnte er damit freilich nichts oder nur wenig des Neuen zu bieten; denn die Familien Six, van Loon, Gruyter u. s. w., welchen die bedeutendsten der hier ausgestellten Gemälde angehören, haben von jeher mit großer Liberalität ihre Schätze den Kunstfreunden zugänglich gehalten, und wer ein tieferes Interesse für die alten Meister hegte und sich nicht begnügte, nur das anzusehen, was er in den öffentlichen Sammlungen vorfand, dem öffneten sich auf seinen Wunsch die Pforten zu den Gemäldesälen jener Familien. Aber beschwerlich war es doch immer, und mit einem Anflug wohligen Gefühles sagt sich der Besucher der Ausstellung jetzt: „Wie viele Straßen, wie viele Treppen hätte ich ab-

laufen, wie oft hätte ich antichambriren, mich um die Gunst gallonirter Lakaienseelen und trinkgelderbedürftiger Rathsdiener bewerben müssen, ehe ich das Alles zu sehen bekommen hätte!" Die Mühe, die sich der Verein gegeben, schafft uns die Mühelosigkeit des Genusses, und was man auch sagen möge von der Süßigkeit schwer errungener Genüsse, Kunstwerken gegenüber ist Mühelosigkeit fast eine conditio sine qua non des Genießens selbst.

Dreihundertunddreißig Oelgemälde, neunundzwanzig Miniaturen in Oel und Aquarell und dreizehn Miniaturen in Email bilden den auserlesenen Schmuck der schönen, durch Oberlicht beleuchteten Ausstellungssäle. Die Miniaturbilder gehören sammt und sonders der Königin, die mit großer Bereitwilligkeit bestrebt war, das schöne Unternehmen des Amsterdamer Kunstvereines zu fördern. Die Künstler, denen wir diese Serie kleiner Bildnisse zu danken haben, sind meist unbekannt, auch interessiren diese selbst in der Regel mehr durch die Persönlichkeiten, die sie vorstellen, als durch die künstlerische Ausführung. Erwähnt seien nur die Bildnisse von Bar. Spinoza, Erasmus, Hugo de Groot und Oldenbarneveldt. Die Perle unter den ausgestellten Oelgemälden bildet Rembrandt's Porträt des Bürgermeisters Six. Auf jeder Ausstellung der Welt würde dieses Bild, wenn schon nicht die Krone selbst, doch ein leuchtendes Kronjuwel bilden. Als Rembrandt das Bild schuf, stand er auf der Höhe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit, und wenn eines seiner Bilder, so ist dieses ganz besonders dazu geeignet, ihn als den größten Koloristen aller Zeiten anstaunen zu lassen. Jan Six ist mit einem rothen Mantel bekleidet, den goldene Borten zieren, ein Schlapphut deckt sein Haupt, die linke Hand steckt im Handschuh, während die rechte frei und unbedeckt ist. Rembrandt's Technik ist hier womöglich noch breiter, noch geistvoller als auf seinen anderen Gemälden, und dennoch wirkt das Bild als ein fertiges, vollendetes Kunstwerk; durch die ängstlichste, gewissenhafteste Durchbildung des Details könnte keine wahrere Wirkung erreicht und die Erscheinung in so wundervoller Weise wiedergegeben werden. Neben dem würdevollen, sinnenden Bilde des Bürgermeisters erfreut das der frischen, drallen Bürgermeisterin das Auge des Beschauers. Im Gegensatze zu ihrem Gatten, dessen Gestalt aus ernstem Helldunkel majestätisch herausleuchtet, sitzt sie vergnügt im vollen Lichte und erfreut sich, ebenfalls im Gegensatze zu ihrer diesmal besseren, selbstverständlich nur künstlerisch besseren Hälfte, einer sehr sorgsamen malerischen Durchbildung.

Von dem genialen Frans Hals finden wir eine Serie von acht flott hingeworfenen Porträts und ein größeres Genrebild, die Unterhaltung eines Fischweibes mit einem jungen Mann vorstellend. Das Fischweib ist „de bekende vrouw," die Hals so oft gemalt hat, Hille Bobbe aus Haarlem. Sie hat ein reiches Lager von allerlei virtuos gemalten Fischen vor sich; der junge Mann raucht ruhig vor sich hin und läßt die Alte schreien. Als stilles, aber gleichwohl deutlich genug redendes Argument dafür, daß ihn die Leidenschaft des Rauchens doch nicht ganz und ausschließlich beherrscht, hält er eine große Bierkanne in der Hand. Unter den Bildnissen befindet sich eins, das nach alter Familientradition in einer Stunde gemalt worden sein soll. Ich gestehe, daß ich kein Feind von Künstleranekdoten bin, selbst dann nicht, wenn sie vor der historischen Kritik nicht bestehen. Denn meist danken sie ihre Entstehung einer besonders hervorstechenden Eigenschaft des Künstlers und pflegen so diesen selbst vortrefflich zu charakterisiren. So könnte ich aus der gesammten Kunstgeschichte kaum einen zweiten Künstler namhaft machen, dem derlei Bravourstücke mit größerer Berechtigung nachgesagt werden dürften, als dem Frans Hals. Kann man sich eine bessere Illustration zu dem wünschen, was Genie ist, als dies muntere Kind einer schnellen Künstlerlaune? Andere biedere Bildnißmaler können sich ihr Lebelang plagen, und sie werden nichts hervorbringen können, was Stand zu halten vermöchte neben dem tollen Capriccio eines gottbegnadeten Meisters.

Die niederländischen Kleinmeister sind durch charakteristische Stücke zwar, aber nicht allzureich vertreten; den Stolz der niederländischen Landschaft bilden auch hier Hobbema, Ruysdael, van Goyen; aber ebenbürtig schließen sich ihnen an: A. Cuyp mit einigen in wärmstem Goldtone prangenden Landschaften und Aart van der Neer mit einer entzückenden, blonden, silbertönigen Marine. Was man von Paulus Potter hier sieht, ist nicht geeignet, eine dem Ruhme des Meisters entsprechende Vorstellung zu gewähren. Vom Delft'schen van der Meer sind zwei unübertrefflich schöne Bilder, „eine Straße in Amsterdam" und eine „Köchin" zu verzeichnen. Da auch die Stadtgemeinden sich lebhaft an der Beschickung der Ausstellung betheiligt haben, so ist kein Mangel an großen und figurenreichen Schutter-, Doelen- und Regenten-Stukken, von einem Jacob Backer, Ferd. Bol, Govert Flink, v. d. Helst, Moreelse, Joh. van Ravestein, Sandrart, u. s. w.

Was die einheimische moderne Kunst betrifft, so herrscht jetzt auf diesem Gebiete große Windstille in Holland. Doch hat Amsterdam in der Galerie Fodor eine Sammlung moderner, allerdings meist ausländischer Meister, die in Hinsicht auf ihren Reichthum und den erlesenen Geschmack, mit welchem sie zusammengestellt ist, den Vergleich aushalten darf mit den bedeutendsten Sammlungen moderner Kunsterzeugnisse. Da anzunehmen ist, daß viele Ihrer Leser noch nicht Gelegenheit hatten, diese Sammlung zu sehen, so dürften einige Notizen über dieselbe wohl nicht unwillkommen sein.

Der Begründer der Galerie, Herr Fodor, war ein schlichter Kaufmann, aber, wie die Sammlung es hinreichend klar beweist, zugleich ein feiner Kunstkenner. Bei

seinem, wenn ich nicht irre, im Jahre 1860 erfolgten Tode vermachte er seiner Vaterstadt Amsterdam nebst einer bedeutenden Summe Geldes auch seine Galerie. Die würdigen Amsterdamer Stadtväter betrachteten das Vermächtniß des edlen Todten wie eine Kuh, die gemolken werden muß. Sie fordern dem Besucher theure Eintrittsgelder ab, verschmähen es aber, für die Galerie selbst etwas zu thun, um das rühmlich begonnene Werk im Sinne des Verstorbenen fortzusetzen. Eine ausgesprochene Vorliebe des Sammlers für irgend eine Schule eines bestimmten Landes ist aus der Sammlung selbst, welche Werke von Künstlern aus aller Herren Ländern enthält, nicht ersichtlich; wohl aber läßt sich das Eine erkennen, daß Fodor bei seinen Acquisitionen das Schwergewicht auf koloristische Vorzüge gelegt hat, und die Erfahrung hat gelehrt, daß die Anhänger der Farbe nicht blinde Anhänger zu sein pflegen, wie ihnen von gegnerischer Seite oft vorgeworfen wird.

Die vornehmsten der hier vertretenen Künstler sind ungefähr folgende: Ary Scheffer, Decamps, Diaz, Rosa Bonheur, Rob. Fleury, Meissonier, Fichel, Plassan, Chavet, Marilhat, Guillemin, Gallait, N. de Keyser, Willems, Leys, Ten Kate, Madou, Bracfeleer, Meerz, Beveeren, Koekkoek, Pettenkofen und Czermak. Es ist immerhin möglich, daß ich einen oder den andern großen Namen zu citiren vergessen habe; einen Katalog konnte ich nicht erhalten, muß mich daher theils auf flüchtige Notizen, theils lediglich auf mein Gedächtniß verlassen. Ein Bild von hoher künstlerischer Weihe ist Ary Scheffer's ernster und noch nicht von der Bläße der Sentimentalität angekränkelter Christus consolator. Auf einem „Amoretten" benannten Bilde von Diaz feiert die koloristische Schule der modernen Franzosen wahre Orgien. Das Auge kann sich an diesem Farbentaumel mit berauschen, aber es wird zugleich beleidigt durch die jedes erlaubte Maß weit überschreitende Lüderlichkeit in der Zeichnung. Unendlich höher steht Decamps' „Hirt und Heerde, die sich vor einem heranziehenden Gewitter flüchten." Die Gewitterstimmung in diesem Bilde ist von gewaltiger Majestät, die ganze Wirkung ernst und groß. Rosa Bonheur, diese liebenswürdigste und größte aller modernen Künstlerinnen, die wie keine zweite Malerin vor ihr eine männliche Kraft in ihren Bildern zu entwickeln weiß, entzückt den Beschauer durch ein überaus farbenfrisches „Bauerngespann". Meissonier ist durch seinen „sterbenden Krieger" in nicht gerade glänzender Weise repräsentirt. Gleich neben Meissonier's Bild hängt Pettenkofen's „Duellant", eine wahre Perle der Malerei, von unschätzbarem Werthe. Es ist nun zum zweiten Male, daß ich einen Pettenkofen dicht neben einem Meissonier sah, — das erste Mal war es, als in Wien die Gsell'sche Galerie vor der Versteigerung ausgestellt war, — und beide Male schlug die nahe Nachbarschaft nicht zu Pettenkofen's Ungunsten aus. Allerdings halte ich diesen „Duellanten" für weitaus das Beste, was Pettenkofen je geschaffen, der, wie kein zweiter dazu ausgerüstet und berufen, den ersten Platz in der heutigen Genremalerei einzunehmen, sich leider immer mehr vom eigentlichen Genre entfernt und zwar, wie ich glaube, aus zu weit getriebener und schlecht angewandter Gewissenhaftigkeit. Denn wenn man Pettenkofen's Bilder ansieht, so sieht man auch sofort, daß jeder Pinselstrich an denselben vor der Natur gemacht worden ist. Wer aber seine Gestalten psychologisch beleben will, der muß abstrahiren können vom Modell gerade da, wo das punctum saliens ist, und der eigenen Inspiration folgen. In dem „Duellanten" hat Pettenkofen gezeigt, daß er das könnte. Es scheint aber, daß seine übergroße Pietät vor der Natur ihn abhält, von ihr einmal wieder abzusehen, um ihr dadurch in noch höherem Sinne nahe zu kommen. **Balduin Groller.**

Kunstliteratur.

Beschreibender Katalog des kgl. Grünen Gewölbes zu Dresden von Hofrath Dr. J. G. Th. Gräße, Direktor des Grünen Gewölbes. Dresden 1872.

Die meisten alten Kunstsammlungen, vornehmlich die in Deutschland, sind gegenwärtig von einem ganz andern Standpunkte aus Gegenstand des Interesses, als dasjenige sein konnte, das bei ihrer Gründung und Anlage maßgebend war. Damals lediglich zum Privatvergnügen der Herren und Fürsten, die zufällig an Kunstsachen Gefallen fanden, angelegt, weisen sie auch noch jetzt — soweit spätere Acquisitionen sie nicht alterirten — immer mehr oder weniger deutlich die Richtung der subjektiven Neigung auf, der sie ihre Entstehung verdanken. Eine Sammlung solcher Art, beinahe lediglich das Produkt einer prachtliebenden Laune, ist das „Grüne Gewölbe" in Dresden, in seiner Gesammtheit ein kostbares Denkmal des Geschmackes seiner Zeit, mit solchen Mitteln und in solcher Vollständigkeit angelegt, daß es jedenfalls dem damals angestrebten Ideale möglichst nahegekommen erscheinen mochte. Nun aber, da die Sammlungen aus einem bloßen Luxusgegenstande zu einem wichtigen, unentbehrlichen Mittel der Volkserziehung geworden sind, darf es eine gute Verwaltung durchaus nicht als ihre untergeordnetste und auch nicht immer leichteste Aufgabe betrachten, die vorhandenen Schätze der Wissenschaft und allgemeinen Kunstbildung dienstbar zu machen. Neben Anderem handelt es sich in erster Reihe darum, über das, was eine Kunstsammlung enthält, richtige Ansichten zu verbreiten, d. h. gute Kataloge dem Besucher in die Hände zu geben. Es ist klar, daß dies nicht am wenigsten dort nöthig ist, wo überhaupt Manches vorhanden, was besser wegbleiben könnte, das man aber mit in den Kauf nehmen muß, weil es eben seit dem Bestehen der Sammlung da ist, wo Kuriositäten und Raritäten der absonderlichsten und zuweilen recht abgeschmackter Art im Vereine mit Stücken, die durch ihren bloßen Geldwerth verblüffen, das eigentlich künstlerisch Bedeutende und Wichtige für den Besucher zurückzudrängen geeignet sind. Und nicht allein ein verläßlicher Führer des Lernenden zu sein, sondern auch in seiner Sphäre für die wissenschaftliche

Fortbildung der Kunstgeschichte nach Möglichkeit beizutragen, kann man heutzutage von einem Kataloge verlangen, der dem modernen Bedürfniß entsprechen will: Eigenschaften, die freilich bisher in hervorragender Weise noch selten zu finden sind, etwa im Kataloge der Antwerpener Galerie, oder im Kataloge der Emails und Goldschmiedearbeiten des Louvre von Léon de Laborde. Abgesehen aber von irgend wie höher gespannten Anforderungen hat man doch zum Mindesten die Berechtigung, von einer derartigen Arbeit zu verlangen, daß dabei dem gegenwärtigen Stande der Kunstwissenschaft und Kunstkenntniß durchaus Rechnung getragen werde; für den Dilettantismus, der lange in den kunstgeschichtlichen Disciplinen sein Wesen trieb und sie doch nicht vorwärts gebracht hat, ist durchaus kein Raum mehr vorhanden. Was hätte sich aus einer Monographie über das „Grüne Gewölbe" machen lassen und was ist nun daraus geworden! — Nicht viel mehr als Schwarz auf Weiß eine jener sonst gewöhnlich nur mündlich gegebenen schablonenhaften „Erklärungen", welche die Hüter der Museen alten Schlages dem staunenden und andächtig lauschenden Publikum zu Theil werden lassen. Da finden sich kaum je nähere Daten über Zeit und Ort der Entstehung (zuweilen ein „sehr alt", das wahrscheinlich Staunen erregen soll), über Künstler und Verfertiger höchstens magere Geburts- und Todesjahre; die Notizen und Randbemerkungen, welche hie und da vorkommen, sind viel zu kurz und dünn gesäet, um genügen zu können; auch keine Abbildungen von Monogrammen, Marken u. dgl. sind beigegeben, und diese sind doch so wichtig, wenn endlich einmal in das Chaos der Geschichte der technischen Künste Ordnung oder Uebersicht gebracht werden soll: nichts von alledem — nichts! Die schöne Ausstattung und ein paar planlos ausgewählte Holzschnittabbildungen vermögen für solche Mängel kaum zu entschädigen. Uebrigens erfahren wir manches Interessante, z. B.: „Es giebt nur sehr wenige Arbeiten A. Dürer's in Elfenbein, in Kassel, Gera, München und Wien" (pag. 16 Note.) Ja, und diese wenigen sind leider nicht einmal echt, wie Jedermann heutzutage weiß. Für den Verfasser des Katalogs zerfallen auch die Emails in „drei Classen", in „antike, französische Arbeiten dieser Art aus dem 16. Jahrh. und in moderne." Diese Eintheilung ist uns neu, und durch die große Rolle, die die „antiken Emaillen" darin spielen, etwas frappant. Wir waren bisher immer gewohnt, die Email-Arbeiten vom technischen Gesichtspunkte aus in Zellen- (cloisonné) und Gruben-Email (champlevé) einzutheilen; aber überhaupt scheinen die Verfasser obigen Katalogs vom Email und namentlich auch vom „antiken" Email mehr zu wissen als die übrigen Kunstforscher, da sie unter Anderem „byzantinische Emaillen" aus dem „fünften bis sechsten Jahrhundert" kennen. Von einer dem Pollajuolo zugeschriebenen Arbeit (offenbar ein Emailwerk translucide sur relief) heißt es: „die hier angewendeten Emailfarben sind vollständig durchsichtig wie Glasfluß" (sic!). Die Emails sind ja ein Glasfluß und auch von Haus aus durchsichtig, wenn man ihnen nicht Zinkoxyd beimischt! In obiger Weise geht es fort mit Grazie. Zur genauern Kennzeichnung des ganzen Opus können wir uns aber nicht versagen, noch eine Stelle daraus wörtlich herzusetzen: „Arbeiten aus Bernstein finden sich links an der Thür zum Büffetzimmer. Zuerst ist hier auf eine Gruppe der sehr häßlichen Grazien und Amoretten (eine ist leider abgebrochen) aus dem jetzt so beliebten Bismarkbernstein (durchsichtigem rothbraunem), die aus einem Stücke geschnitten und sehr alt ist, hinzuweisen. Dann folgen ein ausgezeichnet geschnittener Christus am Kreuze und ein größeres Krucifix aus Bernstein, beide erst in neuerer Zeit restaurirt und sehr alt" .... ꝛc. ꝛc. (pag. 36). Eine überreiche Auswahl ähnlicher Citate könnten wir vorbringen, wenn es uns lediglich um das Amusement unserer Leser zu thun wäre; wir fassen die Sache ernster auf. Was wir hier mitgetheilt haben, genügt, um uns zu rechtfertigen, wenn wir sagen, daß ein solches Machwerk nicht als officiell ausgegebener Katalog einer staatlichen Kunstanstalt in Deutschland erscheinen darf; und aus Achtung vor dem wahrhaft wissenschaftlichen Ernste, mit dem die Vertreter unserer Kunstforschung ihren Beruf auffassen, halten wir es für nöthig, jede Gemeinsamkeit mit solchen Emanationen zurückzuweisen. Doch nicht den Verfasser allein trifft der Tadel — ein Mann, der vielleicht auf andern Gebieten seine Verdienste hat — sondern diejenigen, die ohne Rücksicht darauf, daß es sich bei Anstellungen an Museen vor Allem um eine specielle fachwissenschaftliche Befähigung handelt, Leute an Plätze kommandiren, die sie nicht auszufüllen vermögen. *
*

* **J. Meyer's Allgemeines Künstler-Lexikon** beginnt mit dem kürzlich erfolgten Erscheinen der elften Lieferung den zweiten Band. Das acht Bogen starke erste Heft desselben umfaßt die Artikel: Andreas — Anguisciola. Eine gleichmäßig rasche Fortführung des kolossalen Unternehmens erscheint nun gesichert. Wir benutzen diese Gelegenheit, um eines der Hauptmitarbeiter an dem Lexikon besonders zu gedenken, des trefflichen W. Schmidt, von dessen Bienenfleiß und rastloser, aufopferungsvoller Beihülfe fast jedes Blatt des Werkes Zeugniß ablegt. Schmidt's Thätigkeit an dem Lexikon umfaßt zunächst die Aufstellung der Listen sämmtlicher in das Werk aufzunehmender Künstler, dann die Uebersetzung, resp. Vervollständigung der Beiträge der fremden, besonders der holländischen und belgischen Mitarbeiter, endlich die Gruppirung und Anordnung des ganzen Gebiets der vervielfältigenden Künste.

Nekrologe.

Robert Kretschmer, der vor Kurzem in Leipzig verstorbene Thier- und Landschaftsmaler, war am 29. Januar 1818 zu Burghof bei Schweidnitz in Schlesien geboren, erhielt seine erste künstlerische Ausbildung auf der Akademie in Berlin und trat später in das Atelier des Prof. Kolbe. Seine hervorragende Tüchtigkeit im Fache der Thierzeichnung veranlaßte den Herzog von Coburg, den Maler 1862 zur Theilnahme an seiner ägyptischen Reise zu berufen, und Kretschmer lernte auf diese Weise die Natur der Nil- und Bogosländer genau kennen. Nicht blos die zum Zweck der Abbildung in dem vom Herzog herausgegebenen Prachtwerke über seine Reise, sondern außerdem besonders die zu Brehm's „Thierleben", zu Settegast's „Thierzucht" und anderen Werken gelieferten Zeichnungen, sowie zahlreiche Einzeldarstellungen für unsere populärsten Blätter (Illustrirte Zeitung, Ueber Land und Meer, Gartenlaube, Daheim, Monatshefte u. a.) machten Kretschmer's Namen im weitesten Kreise bekannt und stellten ihm das Zeugniß eines überaus fleißigen und scharfen Beobachters der Natur und eines hochbegabten Darstellers derselben aus. Die vom Kunstvereine zu Leipzig im August d. J. veranstaltete Ausstellung der meist sauber in Aquarell ausgeführten Originalskizzen gab ein überaus reiches und anziehendes Bild von der künstlerischen Thätigkeit Kretschmers und ließ es fast bedauern, daß derselbe sein glückliches Talent fast ausschließlich in den kleinen Aufgaben der Illustrators verzettelte.

August Beck, Maler und Illustrationszeichner, geboren zu Basel 1823, wurde am 28. Juli in Thun plötzlich durch einen Schlagfluß dem Leben entrissen. Auf der Düsseldorfer Akademie gebildet, wandte sich Beck speziell der Pferde- und Kriegsmalerei zu und trat seit 1859 mit dem italienischen Kriege in engere Verbindung mit der Leipziger „Illustrirten Zeitung". Seine lebendigen, auf unmittelbarer Anschauung

beruhenden Schilderungen von Schlacht- und Lagerscenen aus dem österreichischen und dem letzten französischen Kriege sind durch die Holzschnitte des genannten Blattes in aller Welt bekannt und mit Recht als die trefflichsten deutschen Illustrationen zur Kriegsgeschichte unserer Zeit gewürdigt und anerkannt. Ein ausführlicher Nekrolog nebst einem Bildniß des Künstlers enthält Nr. 1521 der Illustr. Zeitung.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Berlin. Diese im September und Oktober geöffnete, unter den Auspizien des kronprinzlichen Paares veranstaltete Ausstellung umfaßt ältere kunstgewerbliche Gegenstände, welche von allen Völkern und Zeiten bis zum Jahre 1840 herrühren. Die sämmtlichen königlichen Schlösser und Museen sowie viele durch ihre Sammlungen berühmte Berliner Privatleute haben dafür gesorgt, die Ausstellung zu einer reichhaltigen und interessanten zu machen.

B. **Düsseldorf.** Auf der Schulteschen Ausstellung überraschten jüngst zwei große Gemälde von Andreas Achenbach, die zu dem Hervorragendsten gehören, was der geniale Meister geschaffen. Sie werden eine Zierde der Wiener Weltausstellung im nächsten Jahre bilden. Das eine der farbenprächtigen Bilder zeigt den Eingang des Hafens von Vlissingen und das andere ein Motiv aus Ostende mit dem dortigen Fischmarkt als Staffage. Letzteres wirkte besonders durch die treffliche Wiedergabe des Abendsonnenscheins bei gewitterschwerer Luft. Auch Oswald Achenbach glänzte in einem neuen Werke von seltener Schönheit, dem Park der Villa Torlonia bei Frascati in glühend goldig-rother Abendbeleuchtung, dem eine interessante Staffage gesteigertes Interesse verlieh.

* **Unser Bericht über den diesjährigen „Salon"** hat seiner Ausdehnung wegen und um anderen Einsendungen ebenso dringlicher Natur Platz zu gönnen, bis Oktober zurückgestellt werden müssen. Indem wir zugleich unsere Leser und den geehrten Herrn Verfasser wegen dieser leider nothgedrungenen Maßregel um Entschuldigung bitten, hoffen wir, daß die Umwandlung der „Kunst-Chronik" in ein Wochenblatt uns von nun an in die angenehme Lage versetzen werde, allen wichtigen Tagesereignissen stets auf dem Fuße zu folgen.

Die Mailänder Kunstausstellung, welche am 26. August im Palazzo del Salone eröffnet wurde, zerfällt in zwei Theile, deren einer die moderne, der andere die ältere Kunst umfaßt. Für die Abtheilung der modernen italienischen Malerei und Skulptur haben sich über 500 Künstler mit 1300 Werken betheiligt. Die Abtheilung der älteren Kunstwerke repräsentirt die Epoche des künstlerischen Wirkens Leonardo da Vinci's zur Feier der Einweihung seines Denkmals. Man sieht bei dieser Gelegenheit gegen 250 Bilder der besten historisch interessanten Meister der alten lombardischen Schule, wie Mantegna, Luini, G. Ferrari, Beltraffio etc. vereinigt. Aber auch Werke der Bildhauerei, Goldarbeit, Holzschnitzerei etc. aus jener Epoche fehlen nicht. Eine besondere Abtheilung bildet das dem Gaston de Foix von Agostino Busti errichtete Monument.

Vermischte Nachrichten.

B. **Wilhelm Camphausen** hat sein jüngst vollendetes Reiterporträt des deutschen Kaisers vor der Ablieferung an das Museum in Köln, für welches es bestellt war, einige Wochen in Düsseldorf ausgestellt und damit wieder vielen Beifall errungen, wenngleich es den beiden frühern großen Bildnissen des alten Fritz und des großen Kurfürsten doch nachstehen dürfte. Kaiser Wilhelm reitet auf trabendem Fuchs über das Schlachtfeld. Bismark, Moltke und Roon bilden sein Geleit, und jubelnde Krieger füllen den Hintergrund. Diese höchst dankbare Aufgabe hat Camphausen mit bekanntem Geschick bewältigt und in seinem Werk ein interessantes Denkmal einer ereignißreichen Zeit geschaffen.

B. **L. Knaus** in Düsseldorf hat ein kleines Bild „Die Geschwister" vollendet, welches in Liebreiz der Auffassung und der wunderbar schönen Farbe von keinem seiner frühern Gemälde übertroffen werden dürfte. Der treffliche Kupferstecher Vogel wird das anmuthige Werk vervielfältigen.

B. **Albert Baur** in Düsseldorf, der im Oktober sein neues Lehramt an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar antritt, hat im Auftrag des Geheimen Kommerzienraths Mewissen in Köln ein großes Deckengemälde für das Treppengewölbe in dessen Hause gemalt. Dasselbe zerfällt in drei Theile und giebt dem Gedanken Ausdruck, daß die Blüthe von Handel und Industrie hauptsächlich durch die Fortschritte der Wissenschaft erreicht wird. Demgemäß sehen wir im großen Mittelbilde die Glücksgöttin aus einem reichen Füllhorn Blumen und Gaben spendend und von Genien mit den Emblemen der Wissenschaften umgeben, während die beiden Seitenbilder personifizirte Darstellungen des Handels und der Industrie in verschiedenen Figuren enthalten. In kräftigen Farben auf Goldgrund ausgeführt, machen die Gemälde einen recht vortheilhaften Eindruck.

Zeitschriften.

Anzeiger des german. Museums. Nr. 7.
Eine Abbildung des alten Kölner Domes. (Mit Abbild.). — Sphragistische Aphorismen (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.
Lucas Cranach, der Maler der Reformation. (Mit Abbild.).

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 83.
Jos. Stocklöw über die Spitzen-Fabrikation im böhm. Erzgebirge. — Das neue kunsthistorische Hofmuseum. — Der Saal II des Museums.

The Art-Journal. August.
Britisch artists: VI. Thomas Brooks. (Mit Abbild.) — Obituary: Catterson Smith; Schnorr v. Carolsfeld; Lescarne; S. Sangster. Flaxmann as a designer, von G. T. Teniswood. (Mit Abbild.) — The new britisch institution gallery. — The museums of England: the Ashmolean museum and Arundel and Pomeret marbels. (Mit Abbild.) — The museum at Bethnal Green. — Beilagen: 3 Stahlstiche von Heath nach J. Pettie, von Saddler nach Bellows, von Artlett nach einem Relief von M. Noble.

The Academy Nr. 53.
New fragments of the frieze of the Parthenon.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 15.
Les van Noijen, architectes du XVI. siècle.

Gazette des Beaux-Arts. August.
Les estampes d'Andrea Mantegna, von H. Delaborde. (Mit Abbild.) — Musée de Lille, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — La gravure au Salon, von René Ménard. (Mit Abbild.) — Léopold Robert, von Ch. Clément. (3. Artikel.) — Un recueil de facéties dessinées ayant appartenu à Catharine de Médicis, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Lettres de Natoire et de Vien, von A. Lecoy de la Marche. — Les artistes de la renaissance en Flandre, von J. Houdoy. — Beilagen: Dante, Bronzebüste des XV. Jahrh., gestochen von Gaillard; Flottille de barques marchandes, Originalradirung von A. Applan.

Kunst und Gewerbe. Nr. 22 — 24.
Mai- und Juni-Ausstellung im österr. Museum. — Noch einmal die Ausstellung im german. Museum. — Wiesbaden: Museum der Alterthümer. — Nürnberg: die königl. Industrieschule. — Entwickelung der Hanauer Zeichenakademie. — Beilagen in Farbendruck: Malerei vom Mantel des h. Nicolaus im erzbisch. Museum zu Köln; Wanddekoration einer Nische im Schlosse Annaberg bei Torgau.

Gewerbehalle. Heft 9.
Das Ornament der italienischen Renaissance, von Jakob Falke. (Mit Abbild.) — Geschnitztes Holzornament aus Norwegen; arab. Flaschenornament aus der Moschee des Sultan Hasiun zu Cairo, Fries am neuen Opernhaus zu Wien, (v. d. Null); Wand und Decke für den Sitzungsaal des Senats der Universität Halle (H. Schenl); Stuckplafond aus dem 16. Jahrh. in einem Hause zu London; Albumdecken in Leder (Jul. Schnorr); Griff für einen Ehrendegen (Cheiselat). —

Berichte vom Kunstmarkt.

Bei Amsler & Ruthardt in Berlin findet am 4. November die Versteigerung einer sehr gewählten Sammlung holländischer Radirungen aus dem Nachlasse des Barons Heinrich von Mecklenburg statt. In dem Vorworte zu dem bereits ausgegebenen, 1649 Nummern umfassenden Kataloge bemerken die Herausgeber u. A.: Es giebt wohl Sammlungen, die vielleicht interessanter sind durch die Vielseitigkeit, in denen alle Schulen vertreten sind, und die gewissermaßen eine Quintessenz alles Schönen zusammenfassen; aber der hohe Werth dieser Sammlung liegt darin, daß ein vollständiges Bild von der Totalität der holländischen Radirkunst im 17. Jahrhundert in ihr sich vor den Augen abrollt. Dabei sind die Hauptmeister, wie Berghem, Breenberg, Dujardin, Dusart, Everdingen, Hondius, Ossenbeck, Ostade, Potter, Roos,

Ruysdael, Saftleven, Swanevelt, Uden, Van de Velde, Vlieger, Waterloo und Zeemann beinahe sämmtlich complet vorhanden, und meistens befinden sich bei den Werken auch die grössten Raritäten und ganz frühe Zustände. Rembrandt ist zwar bei weitem nicht vollständig, aber dasjenige, was von dem Meister im Katalog verzeichnet ist, enthält das Beste seines Werkes: die Landschaften und Bildnisse.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Lagerkataloge.

R. Friedländer & Sohn in Berlin. 2[illegible] Bücherverzeichniss: Kunstliteratur, Kupferwerke, Baukunst.

Aloys Apell in Dresden. V. Kunst-Lagerkatalog. Kupferstiche älterer und neuerer Meister, Kupfer- und Holzschnittwerke etc. 1466 Nummern.

Auctions-Kataloge.

Th. Bertling in Danzig. Auction 26. Sept. Sammlung von Oelgemälden, Kupferstichen etc. aus dem Besitze des Prof. Joh. C. Schultz. 219 Nummer.

R. Meyer in Dresden. Auction am 16. Sept. Nachlass des Medizinalrath Dr. Gust. Carus und des Prof. Ant. Krüger. Kupferstiche, Holzschnitte, Kunstbücher, Handzeichnungen etc. 988 Nummern.

Amsler & Ruthardt in Berlin. XXI. Kupferstichauktion 4. November. Sammlung des Baron Heinrich von Mecklenburg, enthaltend Holländische Radirungen und einige alte Handzeichnungen. 1649 Nummern.

Inserate.

Als Nachtrag zu Katalog III. erschien soeben und kann direkt, sowie durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden: [158]

Kunst-Lager-Katalog V.

vom

Aloys Apell in Dresden,

enthaltend: **Kupferstiche** älterer und neuerer Meister, **Radirungen** und **Holzschnitte** älterer Meister der verschiedenen Schulen etc.

Dresden, im August 1872. **Aloys Apell.**

Rudolph Lepke's LXXIII.

Berliner Kunst-Auktion.

Kupferstich-Versteigerung.

Am 7. **Oktober** und den folgenden Tagen findet zu Berlin im dortigen Kunst-Auktions-Lokale 19a Kronenstrasse der Verkauf der vom Königl. Stadtgerichts-Rath Herrn **Naumann** hinterlassenen Sammlung von **Kupferstichen, Radirungen** und **Handzeichnungen** statt.

Der Katalog umfasst in 3654 Nummern gute Stiche aller Schulen, in zum Theil vorzüglichen und seltenen Abdrücken. — Reich oder besonders gut sind darin vertreten: Aldegrever, Ardell, Baillie, Bartolozzi, le Bas, Bause (232 Blatt fast compl. Werk wird unter einer Nummer verkauft), Beauvarlet, Bega, Beham, Boissieu, Bonnet, Bolswerth, Callot, Desnoyers, Dietrich, Drevet, Earlom, Edelinck, Goltzius, Green, Houbraken, Holloway, Mandel, Masson, Mercury, Morghen, Ostade, Pontius, Schmidt, Smith, Strange, Suyderhoef, Vaillant, Vischer (C. und J.), Watteau, Wille, Woollet.

Kataloge versendet gratis

der Auktionator für Kunstsachen

Rudolph Lepke,

Berlin, Kronenstrasse 19a.

[159]

NB. Diejenigen Kunstfreunde oder öffentlichen Sammlungen, welche die regelmässige Zusendung meiner gratis ausgegebenen Auktions-Kataloge von **Gemälden, Kupferstichen, Antiquitäten, Autographen, Kunstbüchern etc.** wünschen, wollen gef. ihre Adresse einsenden. **D. O.**

[160]

Kupferstich-Auction XXI.

Amsler & Ruthard in Berlin.

4. November 1872

Versteigerung der berühmten Sammlung des verstorbenen Herrn **Baron Heinrich von Mecklenburg,** enthaltend:

Holländische Radirungen in seltener Schönheit und Reichhaltigkeit,

unter denen namentlich die Werke von **Berghem, Breenberg, Le Ducq, Dusart, Everdingen, Ostade, Potter, Rembrandt, Saftleven** und **Nooms Zeeman** eminent vertreten sind; ferner eine kleine Anzahl ausgewählter alter **Handzeichnungen.**

Katalog zu beziehen durch die bekannten Kunsthandlungen, sowie durch

Amsler & Ruthardt in Berlin.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

Die Verloosung von Kunstwerken zum Besten des Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe findet erst am 30. Juni 1873 statt.

Loose, zu deren Abnahme die durch den Brand der Academie zu Düsseldorf für viele der dortigen Künstler herbeigeführten schweren Verluste an Hab und Gut dringend auffordern, sind gegen Postanweisung oder Nachnahme à 1 Thaler zu beziehen von

E. A. Seemann in Leipzig.

Nr. 25 der Kunst-Chronik wird Freitag den 20. September ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang. | Nr. 25.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

20. September 1872.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VII. Jahrgang an 1 Thlr. 20 Sgr.

Die neuesten Erwerbungen des Berliner Museums.

Es gereicht mir zur aufrichtigen Freude, Ihnen mittheilen zu können, daß das Berliner Museum in den letzten Wochen einige Denkmäler erworben hat, die ein hervorragendes wissenschaftliches und künstlerisches Interesse darbieten.

An erster Stelle erwähne ich einen Kopf des Marsyas aus griechischem Marmor. Derselbe wurde vor ungefähr fünf Jahren bei Gelegenheit der von der päbstlichen Regierung in den Caracallathermen angestellten Ausgrabungen gefunden und gehörte zu einer Statue, welche den Marsyas darstellte in dem Momente, wie er bestürzt den vernichtenden Urtheilsspruch der Musen vernimmt. Ein entsprechender Typus wurde von dem Verfasser dieser Zeilen bereits in einem Kopfe des kapitolinischen Museums nachgewiesen *). Doch ist das Exemplar aus den Caracallathermen dem kapitolinischen weit überlegen. Die Modellirung der Fleischmassen ist von einem wunderbaren Raffinement und, wenn auch die Behandlung der Augen und der Massen des Bartes trockener ist, so giebt dieser Kopf immerhin einen ausreichenden Begriff von dem pergamenischen Originale, auf welches wir ihn aller Wahrscheinlichkeit nach zurückzuführen haben.

Außerdem wurde das Fragment eines Reliefs aus griechischem Marmor erworben, welches im vorigen Februar bei dem Aufreißen des Pflasters auf der Piazza di Pescheria vor der Porticus der Octavia zu Tage kam. Es stellt einen nackten bärtigen Mann dar, welcher die Arme, von denen leider nur die Ansätze erhalten sind, wie ausholend erhebt und dabei heftig vorwärts schreitet. Neben seinem Rücken ist mit ganz leichten Meißelstrichen ein Gegenstand angedeutet, der wie ein Flügel oder wie eine Nebris aus Fischflossen aussieht. Der untere Theil der Reliefplatte zeigt allerlei wellenförmige Erhebungen, die darauf schließen lassen, daß die Handlung im Wasser vor sich geht. Wenn der plastische Ausdruck dieser Motive an Klarheit zu wünschen übrig läßt, so hat man zu bedenken, daß sie im Alterthume vermuthlich durch die Bemalung dem Verständniß des Betrachters näher gebracht waren. Offenbar gehörte das Stück zu einem langen schmalen Friese. Ein Metallstift nämlich, welcher an der rechten Seite der Platte erhalten ist, weist darauf hin, daß sich an dieselbe eine andere Platte anschloß. Auch die etwas vertieften Konture, welche die Figur umgeben und ihre Formen selbst wenn man das Relief aus größerer Entfernung betrachtet, mit hinreichender Schärfe hervortreten lassen, erklären sich vortrefflich, wenn das Fragment zu einem in beträchtlicher Höhe angebrachten Friese gehörte. Wenden wir uns zur stilistischen Würdigung des Reliefs, so wird ein nur einigermaßen geübtes Auge sofort den Unterschied wahrnehmen, welcher zwischen diesem und entsprechenden Arbeiten aus der ersten Kaiserzeit obwaltet. Die Behandlung des Nackten ist von großer Feinheit, aber dabei ungleich naturwahrer, als bei den Reliefdarstellungen mythologischen Inhalts, die wir mit Sicherheit dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit zuschreiben dürfen. In merkwürdigem Gegensatze zu der Behandlung des Körpers steht die des Haares, welches in der Anordnung und bis zu einem gewissen Grade auch in der Stilisirung an archaische Typen erinnert. Fassen wir diese stilistischen Eigenthümlichkeiten und außerdem die Provenienz des Fragments in das Auge, dann ist nichts näher liegend,

*) Archäol. Zeitung, 1866, S. 167.

als die Vermuthung, daß dasselbe zu dem Bilderschmuck der von Metellus Macedonicus erbauten Tempel gehörte, die in dem Bereiche der Porticus der Octavia lagen. Auch jene archaischen Anklänge stimmen vortrefflich mit dem Ergebnisse der Untersuchungen, welche [illegible] über den Kunstcharakter der von Metellus beschäftigten Bildhauergruppe angestellt hat.*) Jeden Falls würde dieses Fragment, wenn sich meine Vermuthung über den Ursprung desselben bestätigt, als Originalarbeit aus einer bis jetzt nur wenig bekannten Schule eine empfindliche Lücke in der Kunstgeschichte ausfüllen.

Das dritte Stück, der Porträtkopf eines Römers von archaistischem Ausdruck, wurde bei Palästrina in der Vigna Frattini ungefähr zwei Meter unter einem Mosaikfußboden aus der Kaiserzeit gefunden. Schon dieser äußere Umstand läßt auf ein verhältnißmäßig hohes Alter des Denkmals schließen, eine Annahme, welche durch das Material (nicht Marmor, sondern der bei Palästrina gebrochene Muschelkalk) und die Auffassung und Durchführung des Kopfes bestätigt wird. Die Charakteristik der Züge ist außerordentlich körnig und kräftig und von der glatten und eleganten Behandlung, wie sie bereits in den Porträtköpfen der augusteischen Epoche zu herrschen pflegt, beträchtlich verschieden. Das Haar zeigt eine strenge Stilisirung, welche auf Reminiscenzen an die Bronzetechnik schließen läßt. Unter den bereits bekannten Denkmälern dürfte die sogenannte Marcellusbüste im Capitol dem pränestiner Kopfe am nächsten stehen, und in gewissen Hinsichten erscheint ihm auch der Pompejus im Palazzo Spada verwandt. Kurz, um das Resultat dieser Beobachtungen zusammenzufassen, wir dürfen in dem neuerworbenen Denkmal mit hinlänglicher Sicherheit eine Arbeit aus republikanischer Epoche erkennen. Das Leben und die Naturwahrheit, mit welcher der Künstler die darzustellende Individualität wiederzugeben verstand, ist, zumal wenn wir die Schwierigkeit des zu bearbeitenden Materials, des Muschelkalks, in Betracht ziehen, aller Anerkennung werth.

Außer diesen Skulpturen wurden zwei bemalte Gefäße angekauft, welche aus den von den Gebrüdern Bocca neu bei Corneto veranstalteten Ausgrabungen stammen. Die eine derselben, eine Amphora mit schwarzen Figuren, ist an den unteren Theilen mit Thierfriesen, oben mit einer Darstellung der Geburt der Pallas und mit Kampfscenen bemalt. Die bei der Geburt der Pallas gegenwärtigen Götter sind durchweg mit Inschriften bezeichnet, welche wegen ihrer merkwürdigen Namensformen und der Vermischung von Buchstaben, die ganz verschiedenen Alphabeten angehören, manches Räthsel aufgeben. [illegible] ist als [illegible] bezeichnet. Neben dem [illegible] K findet sich ϙ, neben E das korinthische

---

*) Vgl. Bull. dell' Inst. 1871, p. 66.

oder korinthische Zeichen [illegible]. Eingehenderen Untersuchungen bleibt es vorbehalten, zu entscheiden, ob etwa diese merkwürdigen Erscheinungen daraus abzuleiten sind, daß der Vasenmaler wie im Stile der Bilder, so auch in der Abfassung der Inschriften künstlich archaisirte und, um seinem Gefäße das Gepräge eines sehr hohen Alterthums zu geben, jene sonderbaren Namensbildungen beifügte und in die sonst attischen Inschriften das alte ϙ einschaltete.

Das andere Gefäß, eine mit dem Künstlernamen des Duris bezeichnete rothfigurige Schale, gehört nach Inhalt und Ausführung der Bilder zu den bedeutendsten Exemplaren dieser Monumentengattung, welche in dem letzten Jahrzehnt aus italischem Boden zu Tage gekommen sind. Die Außenbilder dieser Schale stellen eine Schule dar. Jede Disciplin wird durch die Gruppe eines Lehrers, der [illegible] ist, und eines vor ihm stehenden Schülers vergegenwärtigt. Wir begegnen zunächst dem Unterricht im Flötenspiel. Eine zweite Gruppe veranschaulicht die Seite des grammatischen Unterrichts, welche sich mit der Lektüre und dem Auswendiglernen von Dichtungen beschäftigte. Der bärtige Lehrer hält eine geöffnete Rolle, worauf in dorischem oder äolischem Dialekte folgende Worte zu lesen sind: „Muse, wohlan, über den schönströmenden Skamandros hebe ich an zu singen". Offenbar sollen diese Worte an den Anfang eines in den Schulen häufig gelesenen Gedichtes erinnern, das jedoch, da sich die Verse keinem bekannten Metrum fügen, von dem Vasenmaler nicht genau wiedergegeben ist. Ein sitzender bärtiger Mann, welcher die Rechte auf einen Stab stützt, sei es der Vater, sei es der Pädagog eines der in der Schule [illegible] Knaben, schließt auf dieser Seite der Schale die Darstellung ab. Auf der anderen Seite sehen wir einen Jüngling, welcher einen vor ihm stehenden Knaben im Leierspiel unterrichtet. Die folgende Gruppe zeigt den bärtigen Lehrer, wie er, auf einem Sessel sitzend, mit der Linken eine Art von Diptychon und mit der Rechten darüber den Griffel hält. Vor ihm steht, wie üblich, der Schüler. Fragen wir, ob diese Gruppe den Schreib- oder den Rechenunterricht veranschaulicht, so scheint mir nach eingehender Prüfung des Thatbestandes die letztere Annahme die näher liegende. Schon die [illegible] Aufmerksamkeit, mit der das Auge des Lehrers auf dem Inhalte des Diptychons ruht, läßt darauf schließen, daß es sich um eine schwierigere Beschäftigung handelt, als die Korrektur einer Schreibübung. Außerdem ist über dieser Gruppe ein Instrument angebracht, welches sich, wenn wir die Scene als eine Rechenstunde auffassen, in der geeignetsten Weise erklärt. Dasselbe sieht aus wie eine [illegible]. Die Mitte der Stäbe, wo das eine das andere deckt, ist durch einen Punkt bezeichnet, der ohne Zweifel einen Stift andeutet. Ich vermuthe demnach, daß dieses Geräth, indem die beiden Enden um den Stift drehbar waren,

als Hilfsmittel zur Herstellung verschiedener Winkel benutzt wurde. Bei dem Zeichenunterricht, der bekanntlich von einer gewissermaßen geometrischen Grundlage ausging, war ein solches Instrument vollkommen am Platze. Endlich ist noch zu bemerken, daß sich die Form der Doppeltafel, welche der Lehrer in der Hand hält von der, wie sie auf antiken Denkmälern den Diptychen eigen zu sein pflegt, die wir mit Sicherheit als zum Schreiben bestimmt betrachten dürfen, beträchtlich unterscheidet. Die beiden Täfelchen hängen nämlich nicht, wie es bei den letzteren der Fall ist, mit der Langseite, sondern mit der Schmalseite zusammen, derartig, daß sie nicht von der Seite, sondern in der Richtung von oben nach unten zugeklappt wurden. Wie auf der anderen Seite der Schale schließt auch hier ein bärtiger Mann, der einen Stab hält, die Darstellung ab. Das Mittelbild der Schale läßt uns, obwohl aus demselben ein Stück herausgebrochen ist, mit hinlänglicher Deutlichkeit einen Jüngling erkennen, der beschäftigt ist, die Sandalen an- oder abzuschnallen. Neben ihm hängt sein Gewand und an einem Wasserbecken lehnt sein Stab. Der im Hintergrunde angebrachte, mit Sand gefüllte Schlauch (κώρυκος), an welchem die Alten ihre Muskelkraft übten, weist darauf hin, daß der Jüngling im Begriff steht, gymnastische Uebungen vorzunehmen oder daß er solche vollbracht hat. Also veranschaulichen uns diese Bilder den griechischen Jugendunterricht in seinen Hauptgegenständen, der Grammatik, der Musik, der Gymnastik, wozu noch, wenn die im Obigen von mir begründete Vermuthung richtig war, das Zeichnen kommen würde.

Höchst interessant ist die Schale in stilistischer und epigraphischer Hinsicht. Während nämlich die Bilder hinsichtlich der Stellung der Gestalten, der Behandlung der Falten, des Ausdruckes der Augen, die, obwohl die Gesichter im Profil dargestellt sind, durchweg en face gebildet erscheinen, auf eine noch gebundene Entwickelung hinweisen, verräth die feine Individualisirung der verschiedenen Charaktere ein ungleich vorgeschrittenes Stadium der Kunst. Die Aufmerksamkeit, mit welcher der Zeichen- oder Schreiblehrer der Korrektur des in seiner Hand befindlichen Pensums obliegt, ist in der bezeichnendsten Weise wiedergegeben. Wahrhaft staunenswerth ist es, wie der Vasenmaler in den auf verhältnißmäßig kleine Dimensionen beschränkten Knabenköpfchen durch die Zeichnung des Mundes und bisweilen durch geschickte Markirung der Pupille einen Zug von Schalkhaftigkeit oder Unverschämtheit auszudrücken wußte. Kurz, wir empfangen den Eindruck, als seien die Formen eines von Alters her überlieferten Stiles äußerlich im Ganzen festgehalten, während die Auffassungsweise von dem Geiste einer jüngeren, freieren Entwickelung bedingt ist. Und zwar würde, wenn es gestattet ist, die Vasenmalerei nach dem Gange der Skulptur zu beurtheilen, die dem Duris eigenthümliche Fähigkeit, Typen und Affekte zu individualisiren, kaum vor die Entwickelung der zweiten attischen Schule angesetzt werden können. Mit dieser Annahme stimmt der Inhalt der Darstellungen. Wir begegnen unter den Unterrichtsgegenständen auch dem Flötenspiele. Aristoteles sagt ausdrücklich, die Athener hätten vormals den Unterricht auf diesem Instrumente verworfen. Hieraus ergiebt sich soviel mit Gewißheit, daß die Sachlage zu seiner Zeit eine andere war, daß der Flötenunterricht damals in besserem Ansehen stand, als früher. Wiewohl wir keine bestimmten Angaben besitzen, wann dieser Umschwung der öffentlichen Meinung Statt fand, so spricht doch alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß dies nicht lange vor Aristoteles der Fall war. Philetairos nämlich, den wir als Zeitgenossen des Hypereides kennen, schrieb eine Komödie, deren Titel „Der Flötennarr" und deren erhaltene Fragmente beweisen, daß darin die Begeisterung, welche in gewissen Kreisen des gleichzeitigen Athen für die Flöte herrschte, persiflirt wurde. Damals also wird der Umschwung zu Gunsten der Flöte, den die Angabe des Aristoteles voraussetzen läßt, begonnen haben. Mag diese Richtung anfänglich auf Widerspruch gestoßen sein, so erlangte sie doch baldigst allgemeine Geltung; denn die Flöte erscheint auf rothfigurigen Gefäßen vollständig freien Stils, einer Gattung, deren Ausbildung wir etwa um die Mitte des vierten Jahrhunderts annehmen dürfen, sehr häufig in den Händen von Jünglingen, die mit Gastmählern beschäftigt sind oder im Komos einherziehen. Da demnach Duris in der Darstellung der Schule den Flötenunterricht beifügte, so wird seine Thätigkeit kaum früher angesetzt werden dürfen, als gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. Noch weiter herabrücken müssen wir ihn, wenn sich meine Vermuthung bestätigt, daß auf seiner Schale der Zeichenunterricht dargestellt ist. Bekanntlich wurde derselbe in Folge der Leistungen der sikyonischen Malerschule, in deren strenger Zucht die Griechen ein pädagogisches Element erkannten, den Disciplinen beigefügt, auf denen die Bildung des freien Griechen beruhte. Die Blüthe der Schule von Sikyon aber fällt kurz vor die Alexanderepoche. Endlich stimmt mit der Annahme, daß Duris in verhältnißmäßig späte Zeit fällt, eine alphabetische Erscheinung auf der Schale. Ihre Inschriften zeigen im Ganzen das attische Alphabet, wie es bis Ol. 84 üblich war, doch mit einer Ausnahme. In den Worten „den schönströmenden Skamandros" nämlich, welche auf der von dem Lehrer der Grammatik gehaltenen Rolle zu lesen sind, kommt ein Ω vor, eine Zeichen, dessen offizielle Einführung bekanntlich aus dem Archontate des Eukleides (Ol. 94,2 = 403 v. Chr.) datirt. Allerdings findet sich dieser Buchstabe sporadisch bereits auf Inschriften aus der Uebergangsperiode von dem älteren zum euklidischen Alphabete. Wollte man aber, auf diesen Gesichtspunkt fußend, an-

nehmen, Duris sei während dieser Uebergangsperiode, also etwa in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr., thätig gewesen, dann würde immerhin die Erscheinung, daß das damals herrschende Schwanken des Alphabets nur in einem einzigen Zeichen hervortritt, sehr auffällig bleiben, ganz abgesehen davon, daß der Geist der bildlichen Darstellungen und einzelne Elemente ihres Inhalts dieser Datirung widersprechen. Wir werden demnach über die Inschriften des Duris ganz ähnlich zu urtheilen haben, wie über seine Malereien. Er hielt ein Alphabet, welches zu seiner Zeit bereits außer Gebrauch war, conventionell fest, vergaß sich aber an einer Stelle und schrieb statt des alten *O* das ihm geläufige Ω.

Rom, 24. Juni 1872. **W. Helbig.**

Korrespondenz.

Frankfurt a. M. im August 1872.

Der Gedanke, mit dem sich schon längere Zeit die hiesige Künstlerschaft getragen: durch Errichtung eines ihr gehörigen Hauses eine bleibende Stätte zu gründen, durch welche nicht nur das gesellschaftliche Leben überhaupt angeregt und erhöht werden könnte, sondern wodurch vorwiegend die künstlerischen und genossenschaftlichen Interessen eine thatkräftige Unterstützung finden sollen, hatte im vorigen Jahre so weit Boden gewonnen, daß zur Einleitung des Unternehmens ein Ausschuß von der Künstlerschaft erwählt wurde. Da nun ein solches Werk schon aus finanziellen Ursachen nicht ohne die Beihilfe der Kunstfreunde ausgeführt werden kann, so wurde dabei in's Auge gefaßt, mit Errichtung eines Künstlerhauses auch Vereinen, deren Bestreben im Allgemeinen der Kunst und verwandten Interessen zugewendet ist, in den Lokalitäten Unterkunft für ihre Versammlungen zu verschaffen. Vor Allem aber galt es, daß die bei dem Unternehmen zunächst Interessirten ihre Opferwilligkeit an den Tag legten. In diesem Sinne veranstaltete der Ausschuß eine Ausstellung, in der er dem Publikum neben verkäuflichen Kunstwerken hauptsächlich die von hiesigen wie auswärtigen Künstlern und Gönnern geschenkten Werke, welche vorwiegend aus Oelgemälden bestehen, zur Schau brachte. Die Geschenke sind für eine im Oktober stattfindende Verloosung bestimmt. Um die Betheiligung an derselben möglichst zu verallgemeinern, ist der Preis des Looses auf einen Thaler festgesetzt. Die Ausstellung, welche vor einigen Monaten eröffnet wurde, findet in einem eigens dafür errichteten geschmackvollen Pavillon Statt, und die Idee, denselben in die prachtvollen Räume des Parks unseres Palmengartens zu verlegen, erwies sich als eine äußerst glückliche, da bei der enormen Frequenz dieses Etablissements das Interesse des Publikums hier mehr wie irgendwo auf das Unternehmen gezogen wird. Es präsentirt sich denn auch diese Ausstellung durch ihre gediegenen Werke inmitten des herrlichen Parkes mit seinen Blumenteppichen und mannigfaltigen Gruppen und Anlagen in einer Lieblichkeit, wie sie nicht harmonischer zum Ganzen stimmen könnte. Die Sache findet den regsten Anklang, und allseitig ist unter dem kunstliebenden Publikum auch der Wunsch rege geworden, die Ausstellung an diesem Orte in Permanenz erhalten zu sehen. Wir dürfen die gegründete Hoffnung hegen, daß dieser Wunsch realisirt werde, da die Künstlerschaft sowohl als auch der Vorstand der Palmengartengesellschaft ihren Vortheil dabei finden dürften. Vor der Hand wollen wir dem Unternehmen, wie es vorerst in's Auge gefaßt ist, den besten Erfolg wünschen und hoffen, daß der Lohn für die Bemühungen und die Opferwilligkeit, welche die Künstler und ihre Freunde bethätigen, der Sache würdig ausfallen möge. II.

Kunstliteratur.

C. Jaeger, Galerie deutscher Tondichter. München, Friedrich Bruckmann.

Seitdem unser unruhiger Nachbar im Westen durch die Intelligenz unserer Heerführer und die Tapferkeit des ganzen Volkes niedergeworfen und zur Ruhe gebracht ist, ist in Deutschland das Vertrauen auf dauernden Frieden allgemein geworden. Dieses Vertrauen spricht sich auch durch eine Reihe von Unternehmungen auf allen Gebieten aus. Namentlich entschließen sich jetzt unsere Kunst-Verleger zu großen kostspieligen Publikationen, welche an äußerer Ausstattung den besten englischen und französischen Werken würdig an die Seite gestellt werden können, an Tiefe des Gehalts und Gediegenheit der Ausführung dieselben aber übertreffen. Zu solchen mustergültigen Pracht-Werken, in welchen Kunst und Technik sich die Hand reichen, um gemeinsam für einen großen edlen Zweck zu arbeiten, gehört auch das vorliegende Werk.

Professor C. Jaeger in Nürnberg malte nämlich in den Jahren 1870 und 71 im Auftrage von Friedrich Bruckmann in München die lebensgroßen Porträts von zwölf der hervorragendsten deutschen Komponisten von Bach bis auf Richard Wagner, und zwar, mit Rücksicht auf Vervielfältigung mittels Photographie, grau in grau. Seine Aufgabe war, künstlerisch durchgeführte Porträts in gleichmäßiger Behandlung zu schaffen, welche den Charakter der dargestellten Persönlichkeiten wiederspiegeln.

Es war dies eine schwierige Aufgabe, denn es kam nicht nur darauf an, die anerkannt besten nach dem Leben gemalten, gezeichneten, photographirten und modellirten Porträts für die beabsichtigte Publikation zu reproduciren, sondern es galt, auf Grund jener Bilder, welche zum großen Theil in Zeiten angefertigt wurden, in welchen die deutsche Kunst auf einer niedrigen Stufe der Vollkommenheit stand, die oft von unbedeutenden Künstlern fehlerhaft und manierirt gezeichnet sind, aus verschiedenen Lebensaltern stammen und unter einander vielfach sich widersprechen, unter Zuhilfenahme möglichst aller vorhandenen Darstellungen der betreffenden Persönlichkeiten, besonders auch der Todtenmasken, und indem der Künstler sich in den Geist der Tondichter versenkte, neue, künstlerisch in jeder Beziehung vollendete, der großen Meister würdige Bilder herzustellen, welche geeignet erscheinen, für künftige Zeiten die Typen zu bilden, unter welchen wir uns die

großen Komponisten vorzustellen haben. Prof. E. Jaeger, vorzüglich als sicherer und korrekter Zeichner bekannt, hat die Aufgabe in überraschend glücklicher Weise gelöst. Dies ist nicht nur unser Urtheil, die wir den dargestellten Persönlichkeiten fern stehen, sondern es ist auch das Urtheil der nächsten Familienmitglieder, der Gattinnen, Brüder rc., welche zum großen Theil das nöthige Material geliefert haben und welchen die Probedrücke, vor Ausgabe der Bilder, zur Begutachtung vorgelegt wurden.

Die Porträts erschienen erst als einzelne Blätter in sehr großen trefflichen Photographien und fanden allgemein den verdienten Beifall.

Kürzlich hat der Verleger sie auch in kleinerem Maßstabe, in Quartformat reproduciren lassen und hat sie in Begleitung eines geistvoll geschriebenen Textes von Prof. Hanslik in Wien, welcher kurze Mittheilungen über den Lebensgang und treffende Charakteristiken der Meister enthält, in einem stattlichen, höchst elegant und würdig ausgestatteten, dem Könige von Bayern gewidmeten, Quartbande ausgegeben.

Die schönen Vignettten zu dem Text sind von Jaeger's Freund, Prof. Fr. Wanderer gezeichnet.

Derselbe Künstler hat auch die Werkzeichnung zu dem kleinen, durchaus modern gehaltenen, aber in der Weise der stilvollen alten Bucheinbände gedachten Einband gezeichnet. **R. Bergau.**

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Vorlesungen im Oesterreichischen Museum. Im Laufe dieses Winters wird im Oesterreichischen Museum eine größere Anzahl von Vorlesungen gehalten als früher, da der große Vorlesesaal zum erstenmale ausschließlich für diesen Zweck verwendet werden kann. Sämmtliche Vorlesungen sind unentgeltlich. Donnerstag Abends von 7—8 Uhr werden vom 24. Oktober an folgende Vorträge gehalten: v. Eitelberger: 1. „Jahresbericht über die Reform der Akademie der bildenden Künste“ und 2. „Ueber die Ursachen des Verfalls der großen Kunst in der Malerei“. Professor Conze: „Ueber den Gesichtsausdruck in der antiken Kunst.“ Professor Neumann: „Die Kunst in der Wirthschaft. 1. Die Kunst in der Volkswirthschaft; 2. die Kunst in der Privatwirthschaft.“ Dr. Thausing: „Ueber die deutsche Kunstreform im 16. Jahrhundert.“ Professor v. Lützow: „Joseph Anton Koch und seine Stellung in der deutschen Kunst.“ Ober-Baurath v. Ferstel: „Ueber den Universitätsbau.“ Docent Hauser: „Formen des Porzellans.“ Regierungsrath Falke: „Benvenuto Cellini und die Goldschmiedekunst der Renaissance.“ Custos Lippmann: „Geschichte des Kupferstichs.“ Professor Dr. Exner: „Theilnahme des Weibes an der Fabriksarbeit.“ — Für die Sonntagsvorlesungen von 10—11 Uhr Vormittags sind folgende Themata bestimmt: Direktor v. Eitelberger: „Uebersicht der Malerschulen.“ Docent Hauser: „Ueber und Geräthe.“ Professor Dr. Exner: „Ueber Maschinen für die Kleingewerbe“, dann „Ueber den Zusammenhang der Werkzeugsform mit der Beschaffenheit des Rohstoffs“, endlich Vorträge von Professor Ludwig, deren Gegenstand später bekanntgemacht werden wird. — Montag den 4. November, Abends von 6—7 Uhr, hält die erste Vorlesung Professor J. Hornig „über Photographie und die verschiedenen Arten der Anwendung der Photographie für Kunst und Industrie“. Der Cyklus der Vorlesungen über Photographie wird 12—15 Vorträge umfassen und zu der bezeichneten Stunde an Montagen abgehalten werden. — Dinstag Abends von 7—8 Uhr hält vom 30. December 1872 bis 30. März 1873 Professor Conze einen Cyklus von Vorlesungen über Kunstmythologie. — Ein Spezial-Programm über sämmtliche Vorlesungen wird im Monate Oktober ausgegeben werden.

Preisbewerbungen.

Deutsche Goethestiftung. Am 28. August war die „Deutsche Goethestiftung“ in Weimar zusammengetreten, um die Resultate ihrer vorjährigen Preisausschreibung, durch welche die deutschen Bildhauer aufgefordert wurden, Entwürfe zu einem Denkmal der im siegreichen Kampfe für das deutsche Vaterland gefallenen Krieger einzusenden, in Augenschein zu nehmen und nach eingeholtem Gutachten von Kunstverständigen den Preis von 1000 Thalern zu vergeben. Als Preisrichter waren eingeladen und erschienen die Herren Herman Grimm aus Berlin, Prof. Hähnel aus Dresden, Prof. Kaupert aus Frankfurt, Professor Preller und Hofrath Roßmann aus Weimar. Ihr Ehrenamt mag diesen Herren leicht, aber auch schwer geworden sein; leicht, weil überhaupt nur wenige Entwürfe eingegangen waren und unter diesen über die ausschließliche Berechtigung eines Entwurfes, durch Verleihung des Preises ausgezeichnet zu werden, kein Zweifel mehr vorhanden sein konnte; schwer, weil die Mehrzahl der Entwürfe der deutschen Bildhauerkunst nur wenig Ehre machte. Nur das Bewußtsein, daß mit Ausnahme von einem oder zweien der Konkurrenten hervorragende Vertreter der Kunst sich an der Preisbewerbung nicht betheiligt haben können, kann über den dürftigen Ausfall der Konkurrenz trösten und ihr die komische Seite abgewinnen lassen, die in einzelnen Entwürfen stark vertreten war. So hatte einer der Bewerber nichts Besseres zu ersinnen gewußt, als auf ein Postament eine geflügelte Figur mit mächtiger Tuba hinzustellen, welche auf den ihr zur Seite befindlichen Infanteriehelm einen Lorbeerkranz drückt. Ein Anderer läßt eine Viktoria dem gefallenen Krieger den Kranz reichen; um aber recht deutlich zu machen, daß das Denkmal den gefallenen Soldaten gilt, ist das Postament desselben von einer Anzahl von Sarkophagen umgeben, auf denen Krieger dargestellt sind, wie sie in den verschiedensten Stellungen dem Tode erliegen; ein Dritter endlich faßt das Ganze entschieden von der komischen Seite auf und zeigt uns einen Soldaten in minutiösester Ausrüstung, der von zwei Damen zur Rechten und Linken gestützt wird; vielleicht eine den zahlreichen Heimkehrfesten des vorigen Jahres abgelauschte Episode. Es ist unter solchen Verhältnissen leicht begreiflich, daß der preisgekrönte Entwurf von Härtel in Dresden als ein Adler unter den Krähen erscheint. Der Gedanke, den er dargestellt haben wollte, ist ansprechend und sinnig: Germania reicht einem an der eroberten Kanone gefallenen Krieger den Lorbeerkranz, die an den Seiten des Postamentes aufgestellten Gruppen veranschaulichen in lebhaft charakteristischer Weise die Tugenden, welche dem deutschen Volke den Sieg in dem Entscheidungskampfe verliehen haben: Begeisterung, Vaterlandsliebe, Mäßigung, Wissen, Energie, Tapferkeit; die an den Breitseiten angebrachten Reliefs zeigen das gebändigte Frankreich, umgeben von seinen in Fesseln geschlagenen bösen Genien: Rache, Haß und Habsucht. Vielleicht bietet sich dem begabten Künstler die Gelegenheit zur Ausführung dieses Entwurfes, der keineswegs frei von Schwächen ist, aber doch auf Anerkennung Anspruch machen darf. (Köln. Zeitg.)

Personalnachrichten.

Dr. Julius Meyer, Verfasser der „Geschichte der modernen französischen Malerei“ und Herausgeber des „Allgemeinen Künstler-Lexikons“, wurde zum Direktor der Gemäldegalerie des k. Museums in Berlin ernannt. Die seit Waagen's Tod erledigte Stelle hat damit endlich wieder eine würdige Besetzung erhalten.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

× **Die Gemäldegalerie des Berliner Museums** ist das Opfer eines schmähligen Attentats geworden; drei Gemälde wurden von einer bübischen Hand mit einem spitzigen Instrumente schwer beschädigt. Die erste Beschädigung entstand am 3. d. M. und am Tage darauf wurde die leider bis jetzt unentdeckte freche That wiederholt. Die Gemälde sind folgende: Cornelius von Harlem, Bathseba im Bade, auf Leinwand. (Kat. Nr. 734). Gerh. Dow, Bildniß einer alten Frau, auf Holz (Kat. Nr. 847); die Schramme geht hier über das Gesicht. Endlich das vortreffliche Bild von Rubens, Perseus und Andromeda (Kat. Nr. 785) auf Holz. Hier geht auch ein tiefer Einschnitt in das Bild gerade im lichtesten Theile des Fleisches der Andromeda. Unbegreiflich bleibt es, daß so etwas gerade in diesen Tagen unbemerkt geschehen konnte, während das Museum vom Publikum so ungewöhnlich zahlreich besucht wurde.

Vermischte Nachrichten.

Das neue Statut der Wiener Kunstakademie, dessen Grundzüge wir bereits in Nr. 20 der „Kunst-Chronik" angedeutet haben, erhielt soeben die kaiserliche Genehmigung. Wir kommen auf einige der hauptsächlichsten Bestimmungen zurück.

R. B. **Die Königl. Zeichen-Akademie zu Hanau** beging am 20. Juli in würdiger Weise die Feier ihres hundertjährigen Bestehens. Das Direktorium der Schule besteht seltsamer Weise aus mehreren Personen, welche der Kunst zum Theil gänzlich fern stehen. Dem entsprechend eröffnete der Landrath v. Schrötter das Fest durch eine kurze Ansprache. Sodann entwickelte der eigentliche Direktor der Anstalt, Historienmaler Hausmann in einem längeren, interessanten Vortrage die Geschichte der Anstalt und wies auf die heutigen Bestrebungen und Ziele der jetzt lebhaft sich entwickelnden Anstalt hin. Sodann wurde eine Anzahl von Ehren-Mitgliedern proklamirt und zum Schluß Prämien an die besten Schüler vertheilt. — In dem festlich geschmückten Rathhaussaale, in welchem die Feier begangen wurde, so wie in zwei daneben befindlichen Zimmern war, besonders durch die unermüdliche Thätigkeit des Direktors Hausmann und des Professors Friedrich Fischbach, eine vortrefflich arrangirte Ausstellung älterer und neuerer kunstgewerblicher Gegenstände veranstaltet. Es waren fast nur Meisterwerke ersten Ranges zur Ausstellung gebracht und zwar vorzüglich aus jenen Gebieten der Kunst-Industrie, welche in Hanau besonders gepflegt werden, d. h. Arbeiten in Gold und Silber, Emaillen, Teppiche und feine Metallgußwaaren. Das Zusammenbringen einer solchen Anzahl mustergiltiger Werke dieser Art war freilich nur möglich durch die weit verbreiteten Verbindungen Fischbach's und die große Gefälligkeit des wegen seiner Liberalität bekannten Deutschen Gewerbe-Museums zu Berlin, welches eine Anzahl seiner hervorragendsten Stücke für die Zeit der Ausstellung hergeliehen hatte. — Nach einer flüchtigen Besichtigung dieser Ausstellung begab sich in Folge besonderer Einladung ein Theil der Festgenossen nach der großen Teppich-Fabrik von Leißler, in welcher der Besitzer derselben mehrere sehr große, vortrefflich gearbeitete, geknüpfte Teppiche zur Schau gestellt hatte. Sodann begaben sich die Festgenossen unter Führung der Lehrer nach den Lokalitäten der Akademie, wo eine Ausstellung aller (nicht nur der besten) Schüler-Arbeiten aus den letzten zwei Jahren veranstaltet war. Diese Zusammenstellung gab ein wohlthuendes Bild von der segensreichen Wirksamkeit dieser, vom Staate bisher nur spärlich bedachten, Lehr-Anstalt. Sie legte Zeugniß ab von der einsichtsvollen Wirksamkeit der Lehrer, welche das Ziel, welches sie erreichen wollen, nämlich die künstlerische, auf Kenntniß der Gesetze des Stils in Form und Farbe begründete Ausbildung der jungen Leute, mit besonderer Rücksicht auf die in Hanau geübte Kunst-Industrie, genau kennen, sowie von der Strebsamkeit und dem Fleiße der Schüler. Die Arbeiten der Anfänger, welche durch Fr. Fischbach in das Wesen der Ornamentik im Allgemeinen und Speziellen eingeführt werden, zeigten viel Erfreuliches. Einige derselben hatten hübsche eigene Kompositionen aufzuweisen. Besondere Beachtung nehmen die Arbeiten der Schüler des Fachlehrers Simon Jassoy in Anspruch, welcher dieselben speziell in den Formenkreis der Bijouterie-Waaren einführt. Auf diesem Gebiete leisten die Etablissements in Hanau, welche die ganze Welt mit ihren Produkten versehen, bekanntlich schon jetzt das Beste, was in Deutschland überhaupt gemacht wird. Viele Arbeiten derselben stellen sich den berühmten Werken Castellani's in Rom (der freilich in einem ganz andern Formenkreise arbeitet) würdig zur Seite. Jassoy leitet die jungen Leute an, selbständige Kompositionen für Gegenstände des Schmuckes nach schriftlich gestellten Aufgaben zu fertigen. Neben vielem Mittelmäßigen zeigte diese Ausstellung auch Arbeiten von hervorragendem Werthe. Ein großes Verdienst um die künstlerische Bildung der jungen Damen in Hanau haben sich Fischbach und Hausmann durch Gründung und Leitung einer Privatschule für Mädchen erworben, welche schon zahlreich besucht wird. Die jungen Damen werden mit den Gesetzen der Ornamentik bekannt gemacht und zum Komponiren stilvoller Muster für weibliche Handarbeiten angeleitet. Auch diese Abtheilung hatte schon vortreffliche Arbeiten, darunter ausgeführte Stickereien aufzuweisen. Bei dem Nachmittags veranstalteten heitern Mahle wies Direktor C. Grunow auf die Wichtigkeit der deutschen Frauen für die künstlerische Bildung der künftigen Generationen und somit für die Hebung der deutschen Kunst-Industrie hin, und Inspektor Malß vom Städelschen Institut zu Frankfurt hob in launiger Rede hervor, daß die Kunst das Kapital sei, dessen Zinsen jedoch nicht die Künstler, sondern die Fabrikanten verzehren. Ein gemeinsamer Ausflug nach dem nahen Wilhelmsbad mit seinem herrlichen Park schloß das schöne Fest.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Gsell.

(Fortsetzung.)

Nr.	Gegenstand. Aquarelle und Studien.	Preis. Fl. ö. W.
637	Alt, Rudolf, Luzern	316
640	„ „ Palermo, kleiner Platz	795
642	„ „ „ S. Geremiti	850
643	„ „ Rom, Pantheon	780
644	„ „ „ „	500
647	„ „ „ San Giovanni in Laterano	550
651	„ „ „ „ Pietro, Inneres	511
652	„ „ „ Capitol	550
655	„ „ „ Constantin-Bogen	700
662	„ „ Castellamare	551
663	„ „ „	375
665	„ „ Neapel von der Contumaz	2105
667	„ „ Sorrent, Haus des Tasso	520
669	„ „ Capri	502
673	„ „ Amalfi	525
677	„ „ Sebenico, Dom, Aeußeres	1205
679	„ „ Spalato, Nachtbeleuchtung	705
680	„ „ „ Tempel-Ruinen	1700
682	„ „ „ „ „ bei Nacht	1000
693	„ „ Bocche di Cattaro	451
695	„ „ Tivoli, Villa d'Este	501
696	„ „ „ „ „	600
711	Alt, Rudolf, Como, Domplatz	605
716	„ „ Venedig, Hof des Dogenpalastes	615
717	„ „ Vicenza, Stadthaus	760
719	„ „ Roveredo	522
722	„ „ Nürnberg, St. Sebald	755
745	„ „ Dürenstein an der Donau	600
767	„ „ St. Wolfgang, Flügelaltar	1610
831	„ „ Regensburg, Seitenportal des Domes	615
911	Decamps, Eine Bettlerfamilie	2020
917	Gauermann, Friedr., Verendeter Wolf	321
959	„ „ Alpenfichte	310
1051	Pettenkofen, Aug., Schweinehirt	1100
1053	„ „ Lagernde Zigeuner	3470
1055	„ „ Landsknecht im Korn	599
1057	„ „ Walachischer Schweinehirt	1071
1059	„ „ Zigeuner im Zelte	2900
1060	„ „ Ungarischer Bauernhof	910
1062	„ „ Hütte mit Zigeunern	601
1064	„ „ Zigeunerin	800
1078	„ „ Ungarischer Bauer	820
1175	Schmitson, T., Scheuende Pferde	810
1177	„ „ Czikos mit Pferden	800

(Schluß folgt.)

X **Berliner Kunstauktion.** Der von Herrn Lepke ausgegebene Katalog, welcher die am 7. Oktober zum Aufschlag kommende Kupferstichsammlung der k. Stadtgerichts-Raths Naumann beschreibt, weist 3654 Nrn. auf; die Zahl der darin enthaltenen Blätter dürfte über 20,000 betragen. Wir haben hier eine Sammlung vor uns, in welcher alle Schulen und in diesen die namhaftesten Meister durch eins oder mehrere Blätter, sehr oft gerade durch ihre Chefs d'oeuvre vertreten sind. Auch manche Seltenheiten kommen vor, Künstlernamen werden aufgeführt, die heutzutage fast ganz vom Kunstmarkte verschwunden sind. Durch Reichhaltigkeit und Schönheit der Abdrücke zeichnen sich besonders aus: das Werk von J. F. Bause mit 232 Bl. diversen Seltenheiten; die Stiche des Kleinmeisters H. S. Beham, ferner von S. à Bolswert, J. Browne, Callot, P. Drevet, Dürer, G. Edelinck, J. Falck, Klauber, Longhi, Mandel, A. Masson, R. Morghen, Nanteuil, Pontius, G. F. Schmidt, Strange, J. G. Wille, W. Woollet. Unter den Radirern heben wir die Werke von Berghem, Bossieu, Chodowiecky (794 Bl.), Diedrich, Menzel, Suyderhoef ꝛc. hervor, so wie die Schabkünstler Earlom, V. Green, Vaillant, Blotelingh und viele andere mehr, die weniger kostbare Werke aufweisen. Besonders hervorzuheben ist der mit wenig Ausnahmen lobenswerthe Zustand der Blätter; man erkennt an jedem Blatte, daß ein echter Kunstfreund der Besitzer war, der seine Schätze zu würdigen und entsprechend zu bewahren wußte. — Auch die Handzeichnungen enthalten einzelne gute und unzweifelhaft echte Blätter, so namentlich die schönen Zeichnungen von G. F. Schmidt, die heutzutage bereits zu den Seltenheiten zählen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Madrazo, D. Pedro de. Catalogo descriptivo é historico de los cuadros del Prado de Madrid. I. Band.

Der erste Band enthält die spanische und italienische Schule, der zweite Band wird die niederländischen, die deutsche und französische Schule enthalten.

Auctions-Kataloge.

C. G. Boerner (früher Rud. Weigel) in Leipzig. Versteigerung: 14. Oktober. Hinterlassene Sammlung des Kreis-Justizrathes Ferdinand Kern, enthaltend Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen und Kunstbücher. 3013 Nummern.

Rud. Lepke in Berlin. Versteigerung am 7. Oktober. Hinterlassene Sammlung des Stadtgerichtsrath Naumann, Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen. 3654 Nummern.

Inserate.

Leipziger Kunst-Auktion

[164] von **C. G. Boerner.**

14. October 1872.

Versteigerung der hinterlassenen Sammlung des zu Breslau verstorbenen Herrn Kreis-Justizrathes **Ferdinand Kern.** [illegible]

Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen und Kunstbücher.

In 3000 Nummern umfasst diese reichhaltige Sammlung die bedeutendsten Meister aller Schulen. Hervorzuheben sind die schönen und seltenen **italienischen** Stiche des XVI. Jahrhunderts, sowie eine Abtheilung von 150 Nummern **Schwarzkunstblätter,** in welchen **R. Earlom** und **V. Green** besonders reich vertreten sind. Hieran schliessen sich ca. 100 Nummern gute alte und neuere **Handzeichnungen** und die vorzügliche kunstwissenschaftliche **Bibliothek,** aus welcher namentlich die Werke von **Bartsch** und **Nagler,** sowie das complete Exemplar von **Landon:** „Vies et oeuvres des peintres" Erwähnung verdienen.

Der Katalog ist **gratis** zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direkt und **franco** von der

Kunsthandlung von **C. G. Boerner** in **Leipzig.**

Rudolph Lepke's LXXIII.

Berliner Kunst-Auktion.

Kupferstich-Versteigerung.

Am **7. Oktober** und den folgenden Tagen findet zu Berlin im dortigen Kunst-Auktions-Lokale 19a Kronenstrasse der Verkauf der vom königl. Stadtgerichts-Rath Herrn **Naumann** hinterlassenen Sammlung von **Kupferstichen, Radirungen** und **Handzeichnungen** statt.

Der Katalog umfasst in 3654 Nummern gute Stiche aller Schulen, in zum Theil vorzüglichen und seltenen Abdrücken. — Reich oder besonders gut sind darin vertreten: Aldegrever, Ardell, Baillie, Bartolozzi, le Bas, Bause (232 Blatt fast compl. Werk wird unter einer Nummer verkauft), Beauvarlet, Bega, Beham, Bloteling, Boissieu, Bolswerth, Callot, Desnoyers, Dietrich, Drevet, Earlom, Edelinck, Goltzius, Green, Houbraken, Holloway, Mandel, Masson, Mercury, Morghen, Ostade, Pontius, Schmidt, Smith, Strange, Suyderhoef, Vaillant, Vischer (C. und J.), Watteau, Wille, Woollet.

Kataloge versendet gratis

der Auktionator für Kunstsachen

Rudolph Lepke,

[165] **Berlin, Kronenstrasse 19a.**

NB. Diejenigen Kunstfreunde oder öffentlichen Sammlungen, welche die regelmässige Zusendung meiner gratis ausgegebenen Auktions-Kataloge von **Gemälden, Kupferstichen, Antiquitäten, Autographen, Kunstbüchern etc.** wünschen, wollen gef. ihre Adresse einsenden. **D. O.**

Verlag von **Baumgärtner's** Buchhandlung in Leipzig:

Anleitung zum Landschafts-Zeichnen und Malen für Dilettanten

Mit 12 lithogr. Tafeln. von S. With. **Preis gebunden $1^1/_3$ Thlr.**

[166] Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Einbanddecken zum VII. Jahrgang

der

Zeitschrift für bildende Kunst

sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen und zwar in Callico mit Rücken- und Vorderdeckelvergoldung à $22^1/_2$ Sgr.; in rothem Saffian mit Rücken-, Vorder- und Hinterdeckelvergoldung à $2^1/_2$ Thlr.

Nicolai'sche Buchhandlung

13. Brüderstrasse.

Im Verlage von **Gebrüder Paetel** in **Berlin** erschien soeben:

Die Baugeschichte Berlins

bis auf die Gegenwart

von

Dr. Alfred Woltmann,

Professor der Kunstgeschichte am Polytechnicum zu Carlsruhe.

Mit zahlreichen Abbildungen.

Preis elegant geheftet 2 Thlr. 10 Sgr.

Von diesem wichtigen Werke des bekannten Kunstkritikers, das von Jedem, der sich für Berlin und seine Bauwerke interessirt, freudig begrüsst werden dürfte, schaffen wir

150. — Einhundert und funfzig Exemplare — 150.

für unseren Lesezirkel an und stellen dasselbe auf Wunsch **auch nach auswärts leihweise** zu Diensten. Gelesene, aber durchaus saubere Exemplare geben wir in einigen Wochen zu $1^2/_3$ Thlr. käuflich ab.

Berlin, September 1872.

Nicolai'sche Buchhandlung,

[B. 3069] 13. Brüderstrasse. [167]

Im Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. $4^1/_4$ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

Nr. 26 der Kunst-Chronik nebst Titel und Inhaltsverzeichniß des VII. Jahrgangs wird Freitag den 4. Oktober ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VII. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. Oktober



Nr. 26.

Inserate à 2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis. Für sich allein bezogen kostet die Kunst-Chronik in allen Buch- und Kunsthandlungen, sowie bei der Post vom VIII. Jahrgang an 3 Thlr.

Der Krieg und die Künste.

Unter diesem Titel publicirte Professor Friedrich Vischer (im Verlage von Wilhelm Spemann in Stuttgart) einen am 2. März d. J. in Stuttgart gehaltenen, in der Form hochvollendeten, geist- und gehaltvollen Vortrag, in welchem er die Unentbehrlichkeit des Krieges als unerschöpfliche Quelle der schönsten und großartigsten Motive für alle Künste nachweist. Er giebt zu — und wer wollte es läugnen! — daß der Krieg roh, schrecklich, wild und verwildernd ist, das Wohl von Tausenden zerstört, unsagbares Elend, oft für Jahrhunderte verbreitet. Aber der Krieg, sagt Vischer, „ist auch ein Wecker von ungemeinen Kräften, die sonst geschlummert hätten". „Er vermag die Völker zur höchsten Anspannung ihrer ganzen Kraft zu spornen, zu Leistungen, die im Frieden sie selbst sich nicht zutrauen". Er weckt den Muth und bindet Millionen zusammen in dem einen Gedanken an die Ehre des Vaterlandes. Unter den Tausenden, die auf dem Schlachtfelde gemeinsam dem Feinde entgegengehen, weiß ein Jeder, wie wenig sein Leben und das Wohl der Seinigen gilt im Vergleich zu dem Ruhme des Vaterlandes.

So widerstreitenden Sätzen gegenüber, sagt Vischer, giebt es nur einen Rath: „Führe den Krieg nie herbei, verhindere ihn, so lange du kannst; soll es doch sein, so wehre dich, so brav du nur immer vermagst, mit dem Aufwenden deiner ganzen Kraft und endige ihn so schnell du kannst. Ist er vorüber, dann schaffe, wirke, baue Pflanzungen des Friedens, baue am Werk der Erziehung der Menschheit!"

Bevor der Redner auf die einzelnen Künste eingeht, beantwortet er zunächst die Frage, welchen Stoff der Krieg der ästhetischen Anschauung und der Kunst im Allgemeinen bietet. Der Krieg, sagt er, „ist darum nicht unästhetisch, weil er wild, weil er furchtbar ist, denn auch das Schreckliche hat unter der Voraussetzung eines sittlich erhebenden Zusammenhangs ästhetischen Reiz". Die eingehenden Schilderungen der Schlachtscenen des Homer, die Statue des sterbenden Galliers auf dem Capitol, die Bilder vom Rückzuge der französischen Armee aus Rußland ꝛc. stoßen uns nicht ab. Es fesselt uns vielmehr die Anschauung der Kraft und des Heldenmuthes, die mächtige Erhebung der Seele, welche die Schrecken des Todes nicht fürchtet und das Mitleid, welches die Feindschaft zwischen Mensch und Mensch aufhebt. Der Anblick trauernder Frauen, verwaister Familien, deren geliebte Häupter nicht zurückkehren, zieht uns immer von Neuem an, weil das Mitleid schön ist. Der Krieg bringt das Wehe des Abschieds, aber auch die Freude der Heimkehr und des Wiedersehens. —

Zu den einzelnen Künsten übergehend bemerkt der Redner, daß die Baukunst durch den Krieg am wenigsten gefördert werde. Es geschieht nur indirekt, indem die Tempel und Paläste, welche der Krieg zerstört hat, nach demselben schöner wieder aufgebaut werden. Die Sculptur entlehnt mit Vorliebe ihre Motive aus dem Kriege. Besonders geeignet für die plastische Darstellung ist die antike Weise des Einzelkampfes, bei welchem jedes Glied, jeder Muskel in Thätigkeit kommt; weniger günstig die moderne Art des Massenkampfes. Eine große Anzahl der herrlichsten plastischen Schöpfungen des Alterthums und der neueren Zeit sind den Kämpfen entlehnt. Man denke nur an die Statuen aus dem Giebelfelde des Tempels zu Aegina, an den Fries vom Tempel zu Bassae, an die Triumphbogen und Ehrensäulen zu Rom. Viele moderne Ehrendenkmäler beziehen sich auf ausgezeichnete Thaten im Kriege. Der Malerei dagegen ist die moderne

Kriegführung mit dem Massenkampf nicht hinderlich. Sie besitzt die Mittel, uns ein getreues Bild auch einer ausgedehnten Schlacht vorzuführen. Die Alexanderschlacht aus Pompeji in Neapel, die Constantinschlacht Raffael's im Vatican, die Hunnenschlacht Kaulbach's u. A. sind vortreffliche Beispiele. Auch die militärischen Genrebilder bieten eine unendliche Anzahl der anziehendsten Motive für die Malerei.

Vor Allem ist aber die Poesie befähigt, die idealen Seiten des Krieges hervortreten zu lassen. Das alte, eigentliche Epos beruht auf dem Begriff des Heroischen, wie es sich im kriegerischen Streite darstellt. Die Ilias und das Nibelungenlied sind die unübertrefflichen Muster. Die Tragödie kann des Krieges kaum entbehren, und selbst Göthe's liebliche Idylle „Hermann und Dorothea" hat durch den Hintergrund gewaltiger Zeitereignisse wesentlich gewonnen. Im Allgemeinen — während des letzten deutsch-französischen Krieges wurde schon im Hauptquartier fleißig gemalt — ist es zwar richtig, daß während des Krieges die Musen, mit Ausnahme der lyrischen, welche mit in den Krieg zieht, schweigen. Aber die Musen verfolgen die gewaltigen Ereignisse mit Interesse. Diese Ereignisse sind später der Vorwurf unsterblicher Schöpfungen.

Der Krieg, so schließt Vischer seinen Vortrag, ist eine Nothwendigkeit; er wird immer bleiben. Gelänge es, ihn zu beseitigen, so würde mit ihm viel Großes und Erhebendes verschwinden. Er führt die Brandfackel mit erhobenem Arm; aber diese Fackel hat dem Genius der Menschheit schon oft vorgeleuchtet und ihm seine Wege gewiesen. R. B.

Nekrologe.

Franz Bauer †. Am 14. März starb nach längerem Leiden, 74 Jahr alt, kurz nach seinem Rücktritte vom Lehramte an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Professor Franz Bauer. Er war volle dreißig Jahre hindurch (seit 1842) an der Akademie als Lehrer thätig und länger als die Hälfte dieser Zeit alleiniger Leiter der Schule für Plastik. Sein Einfluß auf die junge Wiener Bildhauer-Generation war deßhalb ein tiefgreifender und maßgebender. Selbst in den Werken seiner älteren Schüler, die ihre weitere Ausbildung in Deutschland oder Italien suchten, blieb seine Lehre, welche sich streng an die Antike hielt, unverwischt, und ein namhafter Kreis junger, geachteter Künstler, längst selbständig schaffend, legt den wohlverdienten Lorbeerkranz auf seine Gruft für das theure Erbgut seiner Kunst. Bauer's Leben war kein bewegtes Künstlerleben; er gehörte zu jenen bescheidenen Naturen, die in stiller Zurückgezogenheit ihre Freude nur in der Thätigkeit finden und allen Prunk nach Außen mit Absicht vermeiden. Diese Tugend war auch die Ursache, daß Bauer's Name dem großen Publikum nahezu unbekannt blieb. Es ist wohl mehr oder minder das Schicksal eines jeden Kunstlehrers, der es auch in der That ist, daß sich sein Name in die Namen seiner Schüler auflöst, daß die schaffende Thätigkeit in den Hintergrund tritt. Bauer's Arbeitskraft aber waltete trotz seiner gewissenhaften Pflichterfüllung als Lehrer sein ganzes Leben hindurch stets rege im Atelier, und manches treffliche Werk ging in aller Stille noch während der letzten Jahre aus seinem traulichem Studium auf der Wieden dem Orte seiner Bestimmung zu. Mangelte auch Bauer's Arbeiten der großartige künstlerische Schwung, welcher die Werke seines römischen Lehrmeisters Thorwaldsen beseelte, erhoben sie sich nicht zum Bedeutsamen und in der Kunstgeschichte Fortdauernden, so sind sie doch immerhin zu dem Besten zu zählen, was Wien in den letzten Dezennien Plastisches geleistet hat. Der Hauptgrund des strengen Festhaltens an gewohnten, sicheren Principien, welches Bauer's Wesen und Kunst kennzeichnet, und welches im späteren Alter, wo freilich sein heimatliches Wien sich als Ganzes umzuwälzen begann, in eine gewisse Aengstlichkeit sich verlor, lag zum großen Theile in den Verhältnissen begründet, unter welchen Bauer seine Studienjahre zubringen mußte. Von armen Eltern geboren (sein Vater war Diener an der k. k. Ingenieur-Akademie), hatte er frühzeitig auf's Verdienen zu sehen. Er war zwar der jüngste unter fünf Geschwistern, aber nichtsdestoweniger fiel ihm bald das schöne, wenn auch nicht immer beneidenswerthe Loos zu, nicht nur für sich, sondern auch für seine Angehörigen in materieller Hinsicht Sorge zu tragen. Zur damaligen Zeit stand in Wien Klieber's Atelier in Flor, und auch Bauer trat in dasselbe ein. Er und sein intimer Freund Dietrich waren die Seele in der Werkstatt des Meisters, welcher in der Regel nur die Modelle, oft sogar blos die Skizzen entwarf und die Ausführung den beiden jungen Künstlern überließ. Zu den vorzüglichsten Arbeiten, welche Bauer in Klieber's Atelier ausführte, zählt die plastische Ausschmückung der Weilburg bei Baden und des Schlosses zu Eisenstadt in Ungarn. Bauer erwarb sich bei Klieber, diesem Virtuosen der Stein- und Holztechnik, im praktischen Gebiete der Bildhauerkunst jene Tüchtigkeit und Gewandheit, die von seinen Schülern stets bewundert wurde. Das eigentlich künstlerische Studium wurde an der Akademie, und zwar unter Käsmann und Schaller getrieben. Wie weit der praktische Sinn Klieber's, der übrigens in der Kunstgeschichte Wiens einen ehrenvollen Platz einnimmt, auf seine Gehilfen Einfluß gewann', mag hier zur Charakteristik der pecuniären Verhältnisse Bauer's nicht übergangen sein. Bauer erhielt als Taglohn einen Gulden; aber für die zwei Stunden, die er morgens an der Akademie zu seinem und auch zu Klieber's Vortheile studirte, kam davon ein Zwanziger in Abzug, sodaß vierzig Kreuzer Conventionsmünze zu Bauer's Unterhalt und zur Unterstützung seiner Angehörigen übrig blieben. Aus dieser Zeit datiren von Bauer's Hand eine Anzahl schöner Statuetten, Reliefs u. A., welche der junge strebsame Künstler nebenbei für verschiedene Kunstindustrielle in Wachs bossirte. Die besten Arbeiten lieferte er dem Goldarbeiter Steinle, dem Vater des berühmten Malers. Trotz dieser Thätigkeit und trotz dieser gedrückten Lage wußte Bauer doch noch hinreichend freie Zeit zu gewinnen, um die verschiedenen Disciplinen des allgemeinen und für ihn nothwendigen Wissens zu pflegen, insbesondere sich mit der Literatur vertraut zu machen, Anatomie und sonstige Hilfswissenschaften zu betreiben, ja sogar bei aller angestrengten Thätigkeit noch um den Reichel'schen Preis mit einer Gruppe „Psyche und Amor" zu konkurriren. Dieses sein

erstes größeres, selbständiges Werk trug ihm denn auch das Reise-Stipendium für Rom ein. Wenn je ein Künstler seine römische Zeit fleißig verwerthete, so war es Bauer. Ihm war nur an seinen Studien, vorzugsweise an dem der Antike gelegen; im schönen Lande der Oliven herumzuschweifen und in der Natur zu schwärmen, lag ihm ferne; ja nach einem mehrjährigen Aufenthalte erst wagte er auf langes Zureden seiner Freunde einen Ausflug nach Neapel. Von dem Künstlerkreise, in welchem er sich in der Siebenhügelstadt bewegte, hat ihn nur ein treuer Freund, der Maler Schönmann, überlebt. Den tiefstgreifenden Einfluß auf Bauer hatte Thorwaldsen, an welchen er sich seit der Bekanntschaft dieses Meisters eng anschloß, und von dem er ein ausgezeichnetes Porträt in Relief bildete, welches in Gypsabgüssen verbreitet ist. Sein Hauptwerk aus der römischen Zeit ist eine „Pietà" in Marmor, welche vom Staate angekauft und im k. k. Belvedere aufgestellt wurde: eine Arbeit im edelsten Stile und von musterhafter technischer Vollendung. Eine andere bedeutende Marmorgruppe: „Amor und Psyche" blieb in Rom. Auf der Rückreise in seine Vaterstadt erfuhr Bauer seine Ernennung zum Lehrer an der k. k. Akademie. Anfangs war er blos Korrektor, übernahm aber nach dem Tode Schaller's (1842) die selbständige Leitung einer Abtheilung und nach dem Austritte Käsmann's (1852) die Leitung der ganzen Bildhauerschule, die bis zu seinem Ableben auch allein in seinen Händen blieb. Im Jahre 1843 verehelichte sich Bauer mit einer Schwester des Bildhauers Koch. Sein eheliches Glück sollte aber durch eine traurige Katastrophe bald zerstört werden. Es war am 13. März des Jahres 1848. Bauer's Gattin ging in Begleitung mehrerer Verwandten Abends von einem Besuche nach Hause, als in der Nähe der Stallburg Flintenschüsse auf die Vorübergehenden fielen. Von einer der Kugeln wurde die Arglose tödtlich getroffen. Diesen Schmerz konnte der Mann nicht verwinden; er war mit Schuld, daß sich Bauer mehr noch von aller Welt absonderte, als früher. Er lebte nun nur seiner Pflicht und kam, eine Reise nach München abgerechnet, nie mehr über die Mauern Wiens hinaus. Zu seinen bedeutendsten Werken, die während dieser letzten Jahre entstanden, gehört zunächst die Ferdinandsstatue an der Façade der Johanneskirche in der Jägerzeile; sie ist weit besser und fleißiger gearbeitet als Klieber's Mutter Anna, des Meisters letzte Rundfigur; dann sind von Bauer die allegorischen Statuen am k. k. Hauptzollamt, mit die besten an einem öffentlichen Gebäude Wiens. Diesen folgte die plastische Dachbekrönung der k. k. Post und der figürliche Schmuck auf dem neuen Franz-Josefs-Thor. In allen diesen Arbeiten ruht ein kräftiger Stil in wohlberechneter Harmonie mit der Architektur bei exakter Vollendung. Als Meister der Holzschneidekunst treffen wir Bauer in Heiligenfiguren der Kirche zu Maria-Stiegen und der Lerchenfelder Kirche. Als bedeutsames Werk außerhalb Wiens ist das Hentzi-Denkmal in Ofen zu nennen. Bauer stellte auch einige Modelle für die Ruhmeshalle des k. k. Arsenals her, die dann von seinen Schülern ausgeführt wurden; desgleichen für die Votivkirche. Sein letztes größeres Werk war eine „Pietà", für einen Privatmann in Triest, welche in Bronze ausgeführt wurde. Der Meister offenbarte darin trotz seines hohen Alters noch eine Innigkeit und Zartheit der Auffassung bei minutiöser Vollendung, daß Jeder, der die Arbeit zu Gesichte bekam, davon überrascht war.

Die Verdienste, die sich Bauer als Künstler erworben, werden aber weit aufgewogen von seinen Verdiensten als Lehrer. Hier kamen zum großen Vortheile für seine Schüler besonders seine praktischen, technischen Kenntnisse zur Geltung. Sein Korrigiren bestand nicht in langen Reden; ein paar Kraftworte genügten, um auf die Fehler aufmerksam zu machen. Seine Sprache ging mehr durch das Modellierholz, welches im Lehrsaal nie aus seiner Hand kam. Seine Formbehandlung in Flächen war in Bildhauerkreisen berühmt, und die Erfolge an seinen Zöglingen in der Vorbereitungsschule oft überraschend. Das strenge Festhalten an der Antike in Form und Komposition war für die moderne plastische Richtung Wiens vom wohlthätigsten Einfluß. Nie durfte ihm ein Schüler mit einem romantisch angekränkelten oder der Mode des Tages fröhnenden Entwurfe kommen; die Bibel und Homer waren seine heiligen Bücher; die daraus geschöpften Gestalten waren ihm die allein plastischen. Unermüdlich in seiner Thätigkeit schonte er selbst seine Kräfte nicht, als sie zu schwanken begannen. Er war stets der Erste und Letzte im Studiensaal und hatte an dem Gelingen der Arbeiten seiner Schüler seine größte — vielleicht seine einzige — Freude. Mit welcher Liebe diese an ihrem Meister hingen, das bezeugte u. A. das großartige Fest, welches sie ihm vor einigen Jahren bereiteten, als er nach schwerer Krankheit wieder die Räume der Akademie betrat. Die Erinnerungs-Medaille, welche zu diesem Zwecke angefertigt wurde, trägt sein wohlgetroffenes Bildniß, das einzige, welches (verstohlen) von ihm gemacht wurde; für ein Porträt zu sitzen, ließ seine Bescheidenheit nicht zu. Die Wiener Bildhauer müssen noch immer vorwiegend Dekorateure im Dienste der Architekten sein, sodaß ein ideales Streben nur mit großen Schwierigkeiten bei ihnen Wurzel fassen kann. Trotzdem hat Bauer eine Reihe von jungen Kräften herangezogen, welche theils bereits Ausgezeichnetes geleistet haben, theils zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. Dazu gehört vor Allen Kundmann, welcher seinem Meister als Professor an der Akademie gefolgt ist und seine Tüchtigkeit erst in den jüngsten Tagen mit dem Schubertmonument neuerdings bewährte; dann Wagner, der Schöpfer des reizenden Gänsemädchens am Brunnen der Brandstätte, Tautenhain, Benk, Weyr, Hellmer, Tilgner, welcher sich mit Glück im Porträt bewegt, ferner Costenoble, Rippel, Becker, Schmidgruber, Lahner, Düll, Pertscher, Gastell, Erler und viele Andere.

J. Langl.

Kunstgeschichtliches.

Aus Baden schreibt man der Köln. Zeitg.: „In Freiburg ist man auf eine sehr interessante Entdeckung gestoßen. Es sind nämlich bei der Abnahme der Tünche am dortigen früheren Postgebäude Freskogemälde zum Vorschein gekommen, welche nach dem Urtheile sachverständiger Künstler aus der Holbein'schen Schule stammen sollen. Das Gebäude hieß früher „Basler Hof", und so mag sich deren Entstehung leicht erklären. Leider haben die Gemälde bei der jetzigen Operation stark gelitten. Hoffentlich werden sie, wenn ihr Kunstwerth richtig erkannt ist, mit Sorgfalt erhalten bleiben. Wie manches Kunstwerk oder wenigstens historisch der Erhaltung Würdiges (wie z. B. an dem Bezirksamtsgebäude in Ueberlingen, zur Reichsstädtischen Zeit Ort der Rathsversammlungen, unter dem 'Ocker Freskogemälde, Scenen aus der altrömischen Geschichte darstellend) hat eine vandalische Tünche überpinselt!"

Ein wichtiger Fund ist, wenn eine von der „Nordischen Presse" unter Vorbehalt gebrachte Meldung sich bestätigt, unter

den nach von der Kaiserin Katharina II. angekauften Kunstschätzen gemacht werden: man will nämlich ein Sculpturwerk, das Raffael angefertigt haben soll und das ein auf einem Delphin ruhendes Kind vorstellt, aufgefunden haben. Das Original dieser Arbeit, von der viele Nachbildungen in Gyps und auch Kupferstiche existiren, hat sich bis zum Jahre 1870 in Paris befunden, von wo es seitdem verschwunden ist, und es wäre nicht unmöglich — bemerkt die „Nordische Presse" — daß die jetzt in Rußland aufgefundene Gruppe jenes verschwundene Original ist.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

„ Die Permanente Ausstellung der Weimarer Kunstschule bot in den letzten Monaten eine große Anzahl bemerkenswerther Leistungen dar, von denen wir die wichtigsten etwas eingehender würdigen wollen. K. Rettich's „Frühlingsstimmung" ist ein feingestimmtes Bild in silbergrauem Tone, mit sehr gut behandelter Ferne. Seinen Titel verdankt es einem gewissen Galgenhumor, der dem Lenze gern einige [illegible] legen möchte: links auf der schönsten Aussichtsstelle erblickt der Maler einen hölzernen Galgen, in der Mitte erinnert er durch den Anblick des Schinderkarrens, dem ein [illegible] Thier folgt, rechts durch einige Krähen. Die [illegible] Melancholie athmet sein nachlässiger behandeltes „[illegible]". — Otto Pilz stellte ein Genrebildchen aus: Ein Bauernjunge in einer Scheune balancirt einen Rechen auf dem Daumen; ein kleineres Kind, das uns halb den Rücken zukehrt, sieht ihm zu. Die Komik des Stoffes hätte sollen mehr ausgebeutet werden: der vom Jahrmarkt von allerhand Schaustellungen zurückkehrende Bursche müßte ein ganzes Publikum von kleinen Bewunderern, Kritikern und Nachahmern um sich versammelt haben. Was die Behandlung betrifft, so darf man dem höchst begabten und schon oft bewährten Künstler rathen, das hier erreichte Maß von Leichtigkeit und Breite nicht zu überschreiten. Eine Wunderlichkeit fällt auf: die Schuhe der Kinder sind genau im Tone der Tenne gehalten, so daß es aussieht, als wüchsen die Gestalten unmittelbar aus der lieben Mutter Erde hervor. — v. Schennis stellte einen „Sturm an der belgischen Küste" aus. Der Beleuchtungseffekt ist durch koncentrirte Behandlung recht gut getroffen; aber das Bild leidet durch absichtsvolle Breite. Man kann es jungen Künstlern nicht oft genug sagen, daß jene Breite des Vortrages, vermöge deren der einmal hingesetzte Ton auch wirklich sitzt, nur sehr allmählich und nur durch lange Uebung erworben wird: will sie der Anfänger erzwingen, so entsteht statt genialer Bestimmtheit Verschwommenheit und manierirte Roheit. Es kommt ja nicht darauf an, daß der Pinselstrich ganz an sich betrachtet breit und kühn erscheine, sondern daß trotz einer [illegible] Farbenkühnheit die Form sich überall deutlich und präcis darstelle. Das ist etwa wie mit dem Klavierspiel: man fängt an mit äußerster Gebundenheit und Strenge, und erst das letzte Ziel für ein glückliches Talent ist jene Leichtigkeit, welche der Richtigkeit den Reiz der Freiheit verleiht. — Dani's „Heuernte" ist ein durch sein [illegible] Motiv ansprechendes Bild. Eine gewisse Monotonie der grünen Farbung zu unterbrechen, gab die Natur selbst ein Mittel an die Hand: sie malt eine vor Kurzem gemähte Wiese durchaus nicht so saftig, wie hier geschehen. — [illegible] verräth in einer Studie „[illegible]" und in einem Genrestückchen „Zwei Freunde" (Ein Bettler mit seinem Hunde) einen ganz bedeutenden Farbensinn und eine große Sicherheit der Beobachtung. Die Wände des Hofes sind in der Verschiedenheit ihrer Structur und ihres Materials vortrefflich dargestellt. Möge der junge Künstler nun darnach ringen, einen würdigen Gehalt bedeutend auszusprechen und nicht am [illegible] haften bleiben. — Vortrefflich ist eine kleine „Frühlingslandschaft" von E. Weichberger. Nichts Schablonenhaftes darin; Alles wahr empfunden, mit zartesten Tönen und in durchaus selbständiger Weise ausgesprochen. Ein frischathmendes ländliches Idyll. — F. Arndt's „Scherz" leidet an beträchtlichen Mängeln in der Ausführung. Am Rande eines Gebüsches auf einer [illegible] Terrainsenkung hüten zwei Bauernkinder, die sich [illegible] haben, springen umher und geben damit ihren drei jungen Ziegen ein munter befolgtes Beispiel. Das ist eine hübsche ansprechende Idee, aber man wird verstimmt durch eine Salopperie der Ausführung, die raffinirt scheint. Höchst auffallend ist die Behandlung eines Hauses, welches links durch die Büsche sichtbar wird: der Kraft des Tones nach müßte es viermal so groß gezeichnet sein, als es ist; der Zeichnung nach hätte es in einem ganz zurückweichenden unbestimmten Tone gehalten werden sollen. — v. Schultzendorff's „Botanische Studien". Ein greiser vornehmer Mann vergleicht prüfend einige Pflanzen, die im Glase vor ihm stehen, mit den Abbildungen eines botanischen Werkes; sein an den hohen Sessel gelehntes reizendes Töchterchen hat ebenfalls an eine Marguerite, die sie zerstückt, einige wichtigen Fragen zu stellen, aber diese scheinen weniger wissenschaftlicher als erotischer Natur zu sein. Das in solcher Weise artig kontrastirte Sujet stellt sich in einer angemessenen Komposition dar, und die tiefen lebhaften Farben sind in wohlthuender Harmonie zusammengestellt; aber die Figuren sind, im Bestreben delikat zu sein, ein wenig zu ängstlich getüpfelt. — Otto Günther stellte zwei Genrebilder aus, den „Spieler" und „Der Auswanderin letzte Umschau". Jenes scheint eine ältere Komposition zu sein und ist auch in älterer Manier gemalt, aber immerhin ein wirkungsvolles, wenn auch etwas unruhiges Bild. Das zweite bezeichnet dagegen einen eminenten Fortschritt. Eine alte Bäuerin sitzt, nachdem aller Hausrath verpackt und verladen, auf der letzten Truhe, die der Abholung wartet und starrt auf einige zwischen Strohbüscheln auf dem Boden verstreuete Dinge, die man des Einpackens nicht werth gehalten: einen alten Schuh, ein Schreibheft, ein Medicinglas und einen — Todtenkranz. Die Enkelin ermahnt die Alte schüchtern zum Gehen, der Enkel sitzt auf der Ofenbank neben der alten Hauskatze, die sich zum letzten Male an ihn schmiegt. Wundervoll ist es ausgedrückt, wie sich der Alten in die vier unscheinbaren Dinge, die sie betrachtet, ein ganzes Leben, das nun erloschen, hineinspinnt: eine glückliche hoffnungsvolle Jugend, eines Tages eine tückische Krankheit und dann ein jähes ewig beweinenswerthes Ende. Wundervoll auch, wie in dem Jungen mit der unverstandenen Lust zur Fremde eine schwere Wehmuth kämpft. Ein warmer Sonnenstrahl, der auf den Hausflur fällt, gemahnt wie ein Zeichen zukünftigen Glücks und mildert ein wenig die tiefttragische Stimmung der Scene. Das Bild ist vortrefflich gestimmt; es thäte ihm vielleicht gut, wenn es links hinter der Thür abschnitte. — C. Gussow's „Blindekuhspiel im Walde". Graziöse zierlich bewegte Rococofigürchen. Die bräunlich-goldene Luft ist nicht mehr ganz wahr; sie hat das Grün des Laubes ganz absorbirt. Uebrigens steht sie nicht gut zum Rahmen, dessen Farbe sie wiederholt. Desselben „Quellnymphe", unter plätscherndem Strahl sich aufwärts streckend, ist fein und graziös gezeichnet. Links am Felsen vorbei sieht man wie durch ein dunkelblaues Stück Glas in die Landschaft. Dieser Effekt, dessen Unwahrheit sich auf den ersten Blick bemerkbar macht, ist zu absichtlich, um zu erfreuen. — Portaels aus Brüssel sandte eine „Intrigue auf dem Maskenballe" zur Ausstellung. Einem jungen, im Fauteuil lehnenden Mädchen werden von einer weiblichen Maske tückische, glückvergiftende Dinge in's Ohr geflüstert. Die Farbenharmonie des Ganzen ist fein durchgeführt. An der Figur ist eine auffällige Verzeichnung der rechten Hand zu rügen und ein seltsam schroffes Hervorkehren des Drehmuskels am Halse. Und warum ist die Nase so scharf gegen den gelben Grund kontourirt? — Theodor Hagen's Alpenlandschaft in Frühmorgenstimmung ist vortrefflich. Reiches Detail bei breitester Behandlung; gute Konzentration des Lichtes; die Luft wohl ein wenig gar zu flott behandelt. — v. Schlicht stellte eine kleine thüringische Landschaft, Motiv von Ehringsdorf bei Weimar, aus. Die Breite und Keckheit des Vortrags, die hier versucht ist, entspricht offenbar dem Naturell des Künstlers nicht. Seine früheren, liebevoll und zierlich ausgeführten Bilder waren besser. „Eines schickt sich nicht für Alle." — Der Hofkunsthändler Sachse aus Berlin, der einen Turnus von Wanderausstellungen eingerichtet hat, schickte sechs Bildchen her, darunter zwei von Douzette in Berlin, die den Künstler hier gerade nicht vortheilhaft bekannt machen: ein Strandbild und eine Schmiede bei Mondschein. Wenn ein Borstpinsel sich nützlich erweist, um Binsen und Gestrüpp zu malen, muß er nun auch gleich für duftige Wolken angewendet werden? Man darf dem Künstler rathen, seine Lüfte an denen Claude Lorrain's zu corrigiren; vielleicht auch das mit Zickzack-Linien gemalte Wasser mit der Natur zu vergleichen. Auf der „Schmiede im Mondschein" sind die Bäume mißlungen. — Jean Lulvès (Berlin) stellte auf einem winzigen Bildchen einen Sieger im Duell und auf einem andern dessen Opfer dar. Das heiße ich einen Stoff

ausnutzen. Solcher Separationen lassen sich ihm noch mehr vorschlagen: je ein halber Kuß; ein Becher und der Trinker dazu; eine Posteriorität und der Schulmeister mit dem Bakel; ein Regenwurm und ein Hahn; ein Hammel und sein Schlächter.

Vermischte Nachrichten.

, **Cranach-Feier.** Am 31. Oktober wird in Weimar der vierhundertjährige Geburtstag Lukas Cranach's des Aelteren festlich begangen werden. Der wirkliche Geburtstag des alten sächsischen Meisters ist, wie man weiß, unbekannt; das Reformationsfest ist (auf Anlaß der jüngsten, in Wittenberg erschienenen Biographie Cranach's) bestimmt worden, um schon durch die Wahl des Tages seinem hervorragenden Verdienste um das Werk der Kirchenverbesserung und seinen nahen Beziehungen zu den Reformatoren gerecht zu werden. Für den Vorabend hat W. Roßmann ein zweiaktiges dramatisches Charakterbild „Meister Lukas" geschrieben, welches im Hoftheater zur Aufführung kommen soll; der Tag selbst wird besonders durch eine Festrede ausgezeichnet werden, die ein Nachkomme Cranach's, der Pfarrer Germann zu Pretzschendorf in Sachsen, halten wird. Außerdem ist ein zahlreiches Komité zusammengetreten, welches die Mittel sammelt, um das alte Cranach'sche Haus, dessen Façade sich noch in ihrer Alterthümlichkeit erhalten hat, durch eine Büste oder eine Statuette von der Hand Donndorf's zu schmücken. Im nächsten Sommer endlich wird der Großherzog zur Erinnerung an das Fest eine möglichst umfassende Ausstellung der Werke Cranach's veranstalten lassen.

B. E. v. Gebhardt in Düsseldorf, dessen Werke so großes Aufsehen erregen durch die eigenartige Auffassung und die Trefflichkeit ihrer Ausführung, hat gegenwärtig zwei größere Gemälde unter Händen, von denen das eine die „Abnahme vom Kreuz" und das andere die Verurtheilung Christi durch den Ruf des Volkes „Kreuzige ihn!" darstellt. Letztgenanntes Bild zeigt eine bunt bewegte Komposition, die den Gegenstand mit großer Lebendigkeit und wahrheitsgetreuem Ausdruck zur Erscheinung bringt, wobei aber weder der idealen Auffassung noch der geschichtlichen Wahrheit in Bezug auf Typus und Tracht irgendwie Rechnung getragen wird. Auf der Treppe des Gerichtsgebäudes steht Pontius Pilatus mit dem angeklagten Erlöser, dessen Kreuzigung das unten massenhaft versammelte Volk mit lebhaften Geberden fordert. Das Ganze erinnert weit eher an eine mittelalterliche deutsche Gerichtsscene als an eine biblisch orientalische Begebenheit, und dennoch macht es einen großartigen Eindruck, der durch die treffliche Charakteristik der vielen Figuren noch gesteigert wird. Dieses rein Menschliche, welches, von allen Traditionen abstrahirend, den Bildern Gebhardt's so allgemeine Beachtung zugewendet hat, tritt in noch weit wirkungsvollerer Weise in der „Abnahme vom Kreuz" hervor. Hier vergißt man in der That Ort und Zeit des Ereignisses viel schneller als bei der „Verurtheilung Christi", weil man sich durch die außerordentliche Naturwahrheit, mit welcher die verschiedenen Phasen des Schmerzes und der Theilnahme dargestellt sind, so gefesselt und ergriffen fühlt, daß die Tragik des Moments mit unwiderstehlicher Gewalt zu Tage tritt. Die technischen Vorzüge beider Gemälde zeugen auf's Neue von den eingehenden Studien des Meisters, die ihn auch zum Lehrer besonders befähigt erscheinen lassen.

Restauration der Wiener Stephanskirche. Der große Thurm am Stephansdome wird dieses Jahr noch vollendet, nachdem er von der obersten Spitze bis in den Grund hinein vom Dombaumeister Schmidt einer totalen Renovirung unterzogen wurde. Im künftigen Jahre schon wird an den längst gewünschten Abschluß des zweiten, unausgebauten Thurmes geschritten, der einen galerieartigen Aufbau erhalten soll. Bekanntlich wächst am Abschlusse des unausgebauten Thurmes ein ganz gesunder Birkenbaum, der bei der Vornahme des Aufbaues verschwinden wird. Auf Anregung des Dombaumeisters Schmidt wird diese Birke im Spätherbste sorgfältig mit der ihre Wurzeln umgebenden Hülle abgelöst und auf den neuen Rathhausplatz übertragen werden.

Michelangelo's David. Die halb von der Regierung, halb von der Stadt ernannte Kommission, welche für die Erhaltung der David-Statue von Michelangelo sorgen soll, hat den Entwurf für den Transport dieses Kolosses nach der Akademie der Künste eingereicht. Die aus den Fugen weichenden Glieder der Statue sind bereits wieder eingerenkt und der Figur ihr alter Schwerpunkt wiedergegeben worden. Die Kosten des Transportes sind zu 20,000 Lire berechnet und soll dazu ein von Franc. Porra erfundenes System in Anwendung kommen. Das Tempelchen, welches die Statue aufnehmen soll, wird 53,000 Lire kosten, wenn die Verzierungen von Cement, 72,000, wenn dieselben von Stein gemacht werden. Das Licht wird von oben herab auf die Bildsäule fallen. (Köln. Zeitg.)

Rechtsstreit um Giotto's Fresken. Die sogenannte Kapelle der Scrovegni, der Stolz Padua's wegen ihrer von Giotto gemalten Fresken, ist jetzt in dem Besitze der gräflichen Familie von Gradenigo. Zuerst hatte das Municipium versucht, sich mittels eines Angebots von 100,000 Lire das Eigenthumsrecht über diesen Schatz zu erwerben. Dann aber war die Regierung darüber gekommen, indem sie das Gesetz über die Einziehung der Klostergüter vorschützte, um die Kapelle für sich zu reklamiren. Die Grafen von Gradenigo aber wendeten sich an die Gerichte und gewannen den Prozeß gegen die Regierung. Als diese aber noch immer mit der Herausgabe zögerte, wurde durch einen Gerichtsvollzieher dem Minister der Gnade und Justiz die Aufforderung überreicht, binnen zehn Tagen die Kapelle der Familie zu überliefern, widrigenfalls zur Anwendung von Gewaltmaßregeln geschritten werden sollte. Daraufhin ließ die Regierung die Kapelle frei.

(Köln. Zeitg.)

Berichtigung.

Vom geehrten Herrn Verfasser aufgefordert, beeile ich mich zu meiner Besprechung von G. Arnold's Werk von G. Christ. Wilder nachzutragen, daß unter den S. 381 des VII. Jahrg. der Zeitschrift beschriebenen drei Blättern bloß Nr. 1 in dessen Verzeichniß wirklich fehlt. Dagegen findet sich Nr. 2 unter Nr. 307 im Buche, und der Unterschied in den Maaßen bezieht sich bloß auf die Differenz zwischen Platten- und Stichrand. Nr. 3 endlich entspricht Arnold's Nr. 207. Es kann mich nur freuen, eingestehen zu müssen, daß die Versehen weniger dem verdienstvollen Büchlein als mir und meinem Gewährsmanne zur Last fallen.

M. Thausing.

Zeitschriften.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft 2. Heft.

Maria als Thron Salomo's uud ihre Tugenden bei der Verkündigung. Von Prof. F. Piper. — Einige Bemerkungen zu dem Aufsatze: „Die Darstellung des Abendmahles in der byzantinischen Kunst" von Dr. Ed. Dobbert. — Notiz über das Selbstbildniss Holbein's in den Uffizien von Florenz. Nicolaus von Neufchatel. Von Wilhelm Schmidt. — Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden. I. Von Dr. A. v. Zahn. — Drei architektonische Skizzenbücher italienischer Meister der Renaissance. Von Albert Jahn. — Die angebliche Theoderichsstatue in Aachen. Von Georg Dehio. — Bibliographie und Auszüge. — Nachtrag. — Berichtigungen.

Christliches Kunstblatt. Nr. 9.

Generalversammlung des Berliner Vereins für religiöse Kunst. — Angermonument in Lüneburg. — Die romanische Kapelle in Schwarzloch bei Tübingen. — Kraus, das Spottkrucifix vom Palatin.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 84.

Die Ausstellung der zeichnenden reproducirenden Künste II. — Revidirte Schulordnung und Lehrplan der Kunstgewerbeschule des österr. Museums; Curs für Zeichenlehrer.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 16.

Le Salon de Bruxelles. — L'école professionelle pour jeunes filles. — Exposition de Mons. — La chaire de l'église St. Laurent à Paris.

Gazette des Beaux-Arts. September.

Exposition rétrospective et monuments du Vendômois, von A. Darcel. (Mit Abbild.). — Institution de South Kensington. 2. Artikel, von Réné Ménard. (Mit Abbild.) — Les chefs-d'oeuvre de l'école hollandaise exposés à Amsterdam en 1872, von Henry Havard. — Les expositions de Londres, von Eug. Müntz (Mit Abbild.). — Les Rembrandt de l'Ermitage, eaux-fortes de M. Massaloff, von E. Galichon. — L'architecture byzantine en France, von A. Michiels. — Les merveilles de la gravure, de G. Duplessis, von F. de Tal. — Beilage: die Mutter Rembrandts, nach dem Original in der Ermitage radirt von Massaloff.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Gsell*).

(Schluß.)

Nr.	Gegenstand	Preis. Fl. ö. W.
	Radirungen und Stiche.	
1277	Dürer, A., Adam und Eva B. 1 (Schienlevi)	70
1278	" " H. Familie mit dem Schmetterlinge. B. 44	49
1281	Dyck, A. v., A. v. Dyck, Kopf, Carr., S. 92, 4. 1. Et.	271
[illegible]	Rembrandt, Triumph des Mardochäus, B. 40	301
[illegible]	" Krankenheilung (Hundertguldenblatt) B. 74. 1. Ét. . . .	1200
[illegible]	" Kreuzabnahme, B. 83	30
[illegible]	" Der Heuschober, B. 224, 3. Et.	50
[illegible]	" Die Windmühle, B. 233 . . .	41
	Miniaturen.	
1315	Missale auf Pergament, deutsch, 16. Jhdt. . .	400
1316	" " " " " . .	650
1322	Clovio, Giulio, Einzug Befraßan's, auf Pergament	200
	Arbeiten in Stein.	
[illegible]	Antonischer Sprecher: Parischer Marmor	85
[illegible]	Schreitender Jüngling: Parischer Marmor .	100
[illegible]	Büste des Verrocchio: " " .	200
[illegible]	Arthur des Bartn: Basrelief in Speckstein .	291
[illegible]	Susanna und die Alten: " " Kelheimerstein	600
[illegible]	Barbara Blomberger: " " "	640
	Arbeiten in Gold, Email ꝛc.	
[illegible]	Petitot, Ludwig XIV.: Gold-Email	400
[illegible]	Courtois, J., Bathseba im Bade, Limoges .	2000
[illegible]	Große ovale Schüssel, in Silber getrieben, 17. Jhdt.	411
[illegible]	Weinkühler sammt Kanne, Bronze, italienisch, 16. Jhdt.	[illegible]
[illegible]	Zwei byzantinische Buchdeckel, Bronze mit Email	[illegible]
	Arbeiten in Elfenbein, Holz ꝛc.	
[illegible]	Hercules und Antäus, Elfenbeingruppe, Sockel in Ebenholz, mit Elfenbeinreliefs, italienisch, 16. Jhdt.	710
1424	Brustoloni, Mythologische Darstellung, Relief in Buchsbaum	645
1431	Großer Hirschvogel-Krug mit biblischen Darstellungen, glasirte Terracotta	920

Leipzig. Der diesjährige Wintercyklus der Leipziger Kunst-Auktionen von C. G. Boerner beginnt am 14. Oktober mit der Versteigerung der äußerst vielseitigen reichen Sammlung des Herrn Kreis-Justizrathes Ferdinand Kern (1781—[illegible]). Aus dem Vorworte des soeben erschienenen, [illegible] Nummern umfassenden Kataloges entnehmen wir über den Inhalt desselben Folgendes. In den 66 Jahren, während welcher der in Breslau verstorbene Besitzer der Vermehrung seiner Kunstschätze mit großem Fleiße oblag, wurde er von dem Plane geleitet, in seiner Sammlung die besten Werke der bedeutendsten Kupferstecher, Radirer u. s. w. zu vereinigen, um auf diese Weise ein übersichtliches Bild der Entwickelung dieser Kunstzweige in den verschiedenen Jahrhunderten zu gewinnen. Indem er dabei von der Komplettirung der Arbeiten einzelner Meister gänzlich abstand, wurde es ihm möglich, eine so umfassende, vielseitige Sammlung zu schaffen, aus welcher nun jeder Liebhaber eine Auswahl wird treffen können, die geeignet ist, seinen Kunstschätzen zur willkommenen Ergänzung zu dienen. Namentlich hervorzuheben sind die zahlreichen und seltenen italienischen Stiche des sechzehnten Jahrhunderts von Beatrizet, Bonasone, B. Franco, Mantegna, Raimondi, Ravenna, Veneto, E. Vico u. A. Ferner erwähnen wir die seltenen Blätter von H. Cock, P. Miricenus, L. Suavius und eine Anzahl schöner unbekannter Stiche. Als besondere Abtheilung von 150 Nummern finden wir die selten so zahlreichen Schwarzkunstblätter, worunter die Kapitalfolge der vier Märkte von R. Earlom und die berühmte Kreuzabnahme nach Rubens von V. Green. Hierauf folgt eine Partie guter alter und moderner Handzeichnungen, und den Schluß bildet die vorzügliche kunstwissenschaftliche Bibliothek des Verstorbenen. Es genügt auf die dabei befindlichen Werke: Le peintre graveur von A. Bartsch und: Allgemeines Künstler-Lexikon von Dr. Nagler, sowie auf das complete Exemplar von Landon: „Vies et oeuvres des peintres" hinzuweisen.

X **Kupferstich-Auktion Mecklenburg.** Wenn es auch von großem Interesse ist, eine universelle Sammlung von Kunstblättern anzulegen, in der wenigstens jeder berühmtere Meister mit einem oder mehreren Blättern sich vertreten findet, so nimmt doch auch der Sammler von Specialitäten in einer Hinsicht besonders unser Interesse in Anspruch. Indem er seine Aufmerksamkeit nur einer Schule oder nur einem Meister zuwendet, kann er, vom Glück begünstigt, die gewählte Abtheilung oder den Lieblingsmeister der Vollkommenheit nahe bringen, wenn nicht gar in Vollständigkeit vereinigen. In solchen Sammlungen findet der Kunstforscher das reichste Material; durch Ankauf desselben Blattes in verschiedenen Abdruckszuständen wird die Vergleichung und Konstatirung der Verschiedenheiten derselben ihm erst ermöglicht. Einer solchen, in ihrer Spezialität ungewöhnlich reichen Sammlung begegnen wir in dem soeben von der Kunsthandlung Amsler & Ruthardt in Berlin herausgegebenen Kataloge von Kupferstichen aus dem Nachlasse des Baron Heinrich von Mecklenburg († 1862), welche am 5. Oktober l. J. im Kunstauktionslokale von R. Lepke versteigert werden soll. Die Sammlung enthält mit äußerst seltenen Ausnahmen nur Werke der holländischen Maler-Radirer, deren Blätter jetzt wohl verhältnißmäßig die meisten Freunde zählen. Von diesen Meistern sind die besten durch ihre Hauptblätter und durch die komplete oder doch sehr reichhaltige Anzahl ihrer Werke vertreten. Man kann sagen, es befindet sich in der ganzen Sammlung nicht ein mittelmäßiges Blatt, nicht ein berühmtes Blatt nur in seinem letzten Abdruckszustande. Der verstorbene Besitzer, einerseits mit Kenntniß der Sache ausgestattet und von besonderer Vorliebe geleitet, andererseits vom Glück in seltener Weise begünstigt, hatte durch volle 50 Jahre eifrig gesammelt. Beim Beginn des Jahrhunderts, da die politischen Zustände so manche schöne Privatsammlung flüssig machten, war es ihm vergönnt, durch Erwerb der kostbaren Werke von Ostade, Waterloo, Rembrandt einen tüchtigen Grundstock zu legen, an den sich dann theils auf Reisen, theils durch Auktionen all das Gute, Schöne und Seltene anreihte, was diese Sammlung zu einer so merkwürdigen macht. Wenn wir nur die letzte Eigenschaft, die Seltenheit der Blätter, etwas näher in's Auge fassen, so müßten wir geradezu die Hälfte des Kataloges abschreiben, wollten wir alles Wichtige hervorheben. Da giebt es Blätter, die an und für sich zu den größten Seltenheiten gehören und dann auch Blätter, die in dem Abdruckszustande, in welchem sie vorkommen, nicht so leicht ihres Gleichen finden. Zu den Blättern der ersten Gattung rechnen wir beispielsweise Breemberg, Der ägyptische Joseph (Nr. 172); J. le Ducq, Schaafe (Nr. 227); C. Dusart B. 2. (Nr. 257); J. Jondbeer B. 3. (Nr. 599); L. von Leyden Der Eulenspiegel (Nr. 623); die Originale dieses reizenden Blattes lassen sich zählen; Rembrandt ist in seinen schönsten und seltensten Blättern vertreten; man gehe die Landschaften und Porträts durch, und man wird staunen über den Reichthum des Gebotenen. J. M. Roos: Der Stier (Nr. 1058); J. Ruysdael: Die Wanderer (Nr. 1071); A. van der Velde: Die Ziege (Nr. 1304); H. Verschuring: Landschaft (Nr. 1316); Ph. Wouwerman: Das Pferd (Nr. 1435) u. s. w. Der Kenner wird diese Aufzählung noch um ein Namhaftes verlängern können. Aber auch Seltenheiten

*) Leider haben wir unsre Absicht, die Preisliste der Auktion Gsell vollständig mitzutheilen, in den letzten Abtheilungen der Sammlung aus Mangel an Raum nicht ausführen können. A. d. Red.

der zweiten Art kommen zahlreich vor, zuweilen ganz neue, bis jetzt den Kunstkennern unbekannte Abdruckszustände erscheinen hier zum ersten Mal erwähnt und beschrieben. Man sehe nur das Werk von Ostade durch, und man wird uns beipflichten, das wir nicht zu viel gesagt haben. Herr Amsler, der den Katalog verfaßt hat, ist uns Bürge dafür, daß er mit gewohnter Sachkenntniß und reeller Gewissenhaftigkeit sich seines Auftrages entledigte. Auch unter den 51 Handzeichnungen im Nachtrag, die durchgängig echt sind, wird der Kunstfreund manche Perle finden. Wir sind überzeugt, daß diese Auktion zu den interessantesten unserer Zeit gehören wird, und daß man noch lange ein Blatt damit wird ehren wollen, daß man auf den Sammlerstempel hinweisen und sagen wird: es stammt aus der Sammlung von Mecklenburg.

Von W. v. Kaulbach's „Todtentanz" ist soeben die erste Serie, sehr gelungen photographirt, in vier Blättern erschienen und erregt allgemeines Interesse. Das erste Blatt zeigt uns, wie der Tod mit aller Courtoisie dem großen Naturforscher Humboldt den „Kosmos" abnimmt. Auf dem zweiten Blatte sehen wir den Papst, wie er sich im Vatikan einschließt und, auf die Gewalt seiner Schlüssel pochend, den Tod, der im Gewande eines protestantischen Pastors an der Thür pocht, ignorirt, aber nicht bemerkt, wie sich schon der katholische Tod an die unfehlbaren Schlüssel hängt. Das dritte Blatt führt uns in die Zeit der deutschen Schmach zurück: die deutschen Fürsten (sämmtlich Porträts) bringen dem Könige von Rom ihre Huldigung dar. Die Gemahlin Napoleon's I. hält den kleinen König von Rom auf ihrem Schoße. Der Tod in der Gestalt des Nuntius erscheint als Wortführer der huldigenden Fürsten und überreicht tanzend dem hastig danach haschenden Kinde eine Kirchenkrone und ein Scepter, dessen Spitze einen Hampelmann darstellt. Darunter ist zu lesen: „Armes, unschuldiges Kind, in deiner Krone Verhängniß spiegelt im voraus sich deines Geschlechtes Verfall." Das vierte Bild zeigt uns einen protestantischen Pastor und einen Mönch, welche sich im heftigen Streit auf Grund der Bibel belehren wollen, bis der Tod den Zeloten grinsend ihre Schädel zusammenstößt. Auf Seite des Pastors jammert seine Frau mit zahlreichen Kindern, auf Seite des Mönchs sieht man eine Gruppe Nonnen die Hände verzweiflungsvoll ringen, während sich über den beiden Streitenden ein Engel die Nase zuhält. — Sehr interessant wird ein nächstes Blatt sein: Napoleon III. im Familienkreise hilft seiner Frau die Wolle abwickeln, während der Pfeil schon schwirrt, den der Tod abgedrückt hat. Auch die köstliche Darstellung, wie Jesus die Bischöfe und Kardinäle vom Unfehlbarkeits-Koncil vertreibt, welche in komischer Verwirrung die Flucht ergreifen, was der von einem Altan zusehende Döllinger lachend mit ansieht, dürfte bald veröffentlicht werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auctions-Kataloge.

Montmorillon'sche Kunsthandlung in München. Versteigerung am 24. Oktober. Die Werke der Kleinmeister und Goldschmiede des 16. Jahrhunderts, gesammelt von Herrn Dr. Edm. J. Posonyi, em. Hof- und Gerichtsadvokat in Wien. 1312 Nummern.

Bücher.

Pervanoglu, P. Das Familienmahl auf altchristlichen Grabsteinen. Eine archäolog. Untersuchung. Leipzig, Engelmann.

Lind, Karl. Die Wandgemälde im Nonnenchor der ehemaligen Stiftungskirche zu Gurck in Kärnten. gr. 4. Wien, Gronemeyer.

Schöne, Richard. Griechische Reliefs aus athenischen Sammlungen. 38 Tafeln in Steindruck mit erläuterndem Text. Fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländ. Alterthümer zu Emden. 1 Heft. 8. Emden, Haynel.

Stiche.

Rembrandt. Anatomie. Nach dem Originalgemälde im Haag, rad. von W. Unger. Kl. qu. Fol. ($13\frac{1}{2}$: 19 Cm.) Leipzig, Seemann.

Raffael. Madonna mit dem Kinde (zu Panshanger) gez. und gest. v. Ed. Mandel. Fol. (27 und 20 C.) Berlin, Amsler & Ruthardt.

Album der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst in Wien. 2. Heft. (6 Blatt nach Felix, A. Schönn etc. radirt v. Unger u. gest. v. Sonnleiter.) qu. Fol. Wien, Lit.-artist. Anstalt (Dittmarsch).

Lithographie.

Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Nach dem Original gez. und lith. von R. Geissler. 8 Bl. Kl. qu. 8. in Farbendruck. Hamburg, Berens.

Photographien.

Photographien nach Originalen moderner Meister. Nr. 124. Weidende Schaafe, v. E. Verboeckhoven. 125. Kaiser Wilhelm zu Pferde, v. G. Steffeck. 26. Venetianerin, v. C. Becker. 27. Röm. Spinnerin u. 28. Erdbeermädchen v. P. De Conink. 29. Sympathie v. H. Schlesinger. 30. Das heil. Abendmahl, v. E. v. Gebhardt. 31. Das Täubchen. 32. Die ersten Rosen. 34. Tambourinschlägerin. 35. Nubierin u. 36. Syrierin v. Ch. L. Müller. 37. Allgemeine Heiterkeit v. C. Duran. 38. Eifersucht v. Meyer von Bremen. 39. Das Porträt des Gefallenen, v. E. v. Schoultz. 40. In Gedanken (Mädchenhalbfigur), v. A. Piot. 41. Almee v. Ch. L. Müller. 42. Calabreserin, v. W. J. Martens. 43. Eingeschlafen, v. E. Lévy. 44. Wir Barbaren, v. E. Hünten. 45. Ueberredung u. 46. Er kommt! v. Meyer v. Bremen. 47. Ungarin, v. Raab. 48. Die Schaafschur u. 49. Heuernte, v. P. Meyerheim. 51. Die Trinker, v. J. Munsch. 52. Heimkehr vom Markt, von Meyer v. Br. 53. Friedrich d. Gr., von W. v. Camphausen. 54. Liebesdienst, von Steffeck. 55. Begräbniss auf dem Lande, v. Vautier. 56. Bedrängte Kinderwärterin, v. Wieschebrink. 57. Kehr wieder! u. 58. Musestunden v. Meyer v. Bremen. 59. Kirchgang, v. Salentin. In verschiedenen Grössen. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Düsseldorfer Künstler-Album. 12 Bl. nach Vautier, Wieschebrink, Kindler, B. Salentin u. A. Kl. Fol. Berlin, Christmann.

——— IV. 12 Bl. nach Erdmann, Leinweber, P. Preyer u. A. Kl. Fol. In eleg. Mappe. Ebend.

Defregger, F. Ein Ball auf der Alm. qu. Fol. München, Aumüller.

Deiker, C. F. Jagd-Album. 12 Bl. In Mappe in Fol. Berlin, Christmann.

Hiddemann-Album. 12 Bl. In Mappe in Fol. Ebend.

Hünten, E. Kriegs-Album. 12 Bl. In Mappe in Fol. Ebend.

Kessler, A. Album. 12 Bl. In Mappe in Fol. Ebend.

Illustrationen zu Schiller's Gedichten. 6 Bl. Phot. Bl. 1. Laura, 2. die Erwartung, 3. Punschlied und 4. die Braut (Glocke) v. A. von Ramberg; 5. Graf Eberhard d. Greiner, v. Ferd. Piloty. 6. Hero u. Leander, v. C. Piloty. Roy.-Fol. (Ca. 53 u. $35\frac{1}{2}$ C.) Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchh.

Kaulbach, W. v. Federzeichnungen. 14 Bl. Phot. Lichtdruck. 8. München, Hanfstängl.

Galerie moderner Meister. Nach den Orig.-Gemälden phot. 1405. Gemälde-Auction, v. C. Becker; 1408. Am Brunnen, v. Amberg; 9. Schlafendes Mädchen, v. C. Breitbach; 10. Röschen, v. Amberg; 11. Le Café v. C. dell Acqua; 12. Nach der Arbeit, v. Q. Becker; 13. Das Volkslied, v. A. Begas; 14. Die verunglückte Medicin, v. A. Lüben; 15. In Gedanken u. 16. Die indiscrete Zofe. v. Amberg; 17. Die unerwartete Einladung, v. G. Knorr; 18. Zum Termin, v. B. Wolze; 19. Vor dem Duell, v. O. Brausewetter; 20. Thürig. Landmädchen, v. Breitbach; 21. Morgen u. 22. Abend, v. C. Hoff; 23. Uebertriebene Höflichkeit, v. L. Güterbock; 24. Ertappt u. 25. Im Park, v. Hiddemann; 26. Die Zwillinge der jungen Bauerfrau. v. C. Hübner; 27. Span. Tänzerin, v. A. Portielje; 28. Ein Held, v. Freiesleben. In 4 verschiedenen Grössen. Berlin, Schauer.

Müller, Andr. Die klugen und thörichten Jungfrauen. Fol. München, Ferd. Finsterlin.

——— Weihnachten. Fol. Ebend.

Inserate.

Die Kunst-Chronik

wird vom nächsten, mit dem 18. Oktober beginnenden Jahrgange an

wöchentlich einmal

ausgegeben. Der Subscriptionspreis beträgt fernerhin 3 Thlr. pro anno. Die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten das Beiblatt nach wie vor gratis.

Die Verlagshandlung.

Heft 1 des VIII. Jahrgangs der Zeitschrift nebst Nr. 1 der Kunst-Chronik erscheint am 18. Oktober.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.





